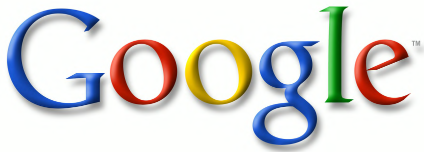





1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN



GRIECHISCHE
KUNSTMYTHOLOGIE

VON

J. OVERBECK.

DRITTER BAND.

LEIPZIG,
VERLAG VON WILHELM ENGELMANN.
1873—1878.

GRIECHISCHE

KUNSTMYTHOLOGIE

VON

J. OVERBECK.

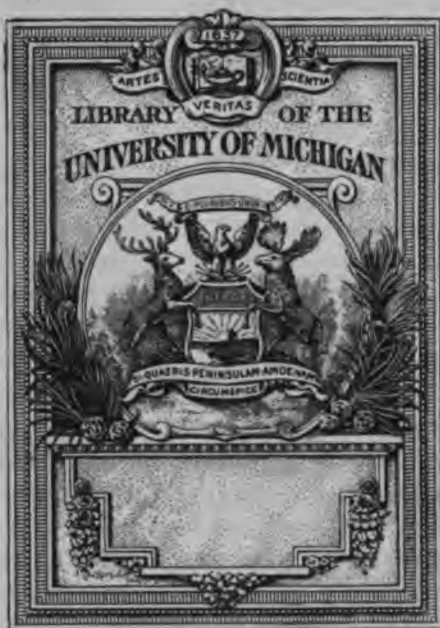
BESONDERER THEIL.

ZWEITER BAND.

ZWEITES, DRITTES UND VIERTES BUCH: HERA,

VERLAG VON WILHELM ENGELMANN.

1873—1878.


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

VORWORT

zum ersten Theile des dritten Bandes.

Die Herausgabe dieses, die Kunstmythologie der Hera umfassenden Theiles, dessen Druck schon im März d. J. begonnen hat, ist durch manche widrige Umstände verzögert worden. Eine mehrmonatliche Pause mußte der Druck erfahren durch das Warten auf Photographien und Zeichnungen von Bronzen der pariser Bibliothek, welche nicht nur versprochen waren, sondern für die ich die Rechnung bereits in Händen hatte, welche aber schließlich dennoch ausblieben. Ich kann ohne Indiscretion keine Einzelheiten über diese seltsame Angelegenheit mittheilen, welche eigenthümliche Einblicke in die Verwaltung der pariser Sammlungen eröffnete, ich kann nicht einmal die freundlichen Vermittler öffentlich nennen, deren Bemühungen nicht minder groß waren, obgleich sie vergeblich blieben; mögen sie wissen, dass ich ihnen aufrichtig dankbar bin, wenn ich ihnen dies auch hier nicht persönlich aussprechen darf. Dagegen freut es mich, Herrn Dr. Friedrich Imhoof-Blumer in Winterthur hier für alle mir bewiesene Theilnahme und Freundschaft und für die große Förderung von Herzen danken zu können, welche er meiner Arbeit durch Übersendung zahlreicher Abdrücke aus seiner unvergleichlichen Münzsammlung hat zu Theil werden lassen. Außer ihm habe ich ganz besonders noch Herrn Professor Ludwig Nieper, Director der leipziger Kunstschule, zu danken für den hingebenden Eifer, mit welchem er mich bei der Revision und Correctur der Tafeln des Atlas unterstützt hat.

Ein zweiter Grund der Verzögerung in der Herausgabe dieses Heftes liegt in dem langsamen Fortschritt in der Herstellung des eben erwähnten Atlas, welchen, seitdem sein Forterscheinen gesichert ist, im Buche zu den einzelnen in demselben abgebildeten Kunstwerken zu citiren natürlich wün-

schenswerth erscheinen mußte, während dies doch nur nach Maßgabe der Fertigstellung der Tafeln geschehn konnte. Jetzt wird in wenigen Wochen die zweite Lieferung, welche drei weitere Tafeln zur Kunstmythologie des Zeus und die beiden zu diesem Hefte gehörenden umfaßt, in den Händen des Publikums sein.

Es gehört nicht hieher über die unsäglichen Mühen zu reden, welche die Herbeischaffung der Originalvorlagen mit sich bringt, aber ich kann nicht umhin, über diese Vorlagen selbst ein Wort zu sagen. Herr Prof. von Lützow hat nämlich in seiner »Zeitschrift für bildende Kunst« (Leipzig, Seemann, VIII. Jahrg. 1872, Beiblatt No. 3.) sich gegen die Benutzung der Photographie zu diesen Vorlagen, so weit sie plastische Monumente betreffen, ausgesprochen, während er sie für die Wandgemälde als Grundlage der Zeichnung empfiehlt. Er sagt a. a. O. S. 35 f.: »Doch darüber nur wenige Worte, um nicht in diesen Blättern oft Gesagtes wiederholen zu müssen. Es ist richtig, wenn der Prospect bemerkt, daß begabte Künstler ihr eigenes Stilgefühl in die Zeichnung hineintragen. Der photographische Apparat trägt freilich gar kein Stilgefühl, aber er trägt Fehler in die Zeichnung hinein. Und ganz besonders empfindliche Fehler bei der Wiedergabe von Statuen, Büsten und Reliefs« .... »Die Fehler in den Verhältnissen und in der perspectivischen Wirkung, mit denen jede Photographie eines plastischen Werkes behaftet ist, sind sehr schwer durch Demonstration zu heben; sie wollen durch Vergleichung der Photographie mit dem Gegenstande künstlerisch empfunden sein; denn sie sind optischer Natur. Die Berichtigung der Photographie durch den Zeichner erheischt also in diesem Falle Anschauung des Originals. Wenn der Zeichner überhaupt ein Künstler ist, wird er gut thun, sich dabei durch die Maschine nicht irre machen zu lassen.«

Es ist schade, daß Herr Prof. von Lützow sich nicht klar und bündig über die Art ausgesprochen hat, wie nach seiner Meinung die Vorlagen für die plastischen Monumente des Atlas hätten beschafft werden sollen. Denn wenn er zugiebt, es sei richtig, daß begabte Künstler ihr eigenes Stilgefühl in die antiken Monumente übertragen, so kann er doch füglich nicht trotzdem wünschen, dass die Vorlagen durch Zeichnungen solcher Künstler hergestellt werden.

Nicht begabte Künstler aber, Pfuscher, bleiben selbstverständlich außer Frage, und wenn nun auch die Photographie verworfen wird, weil sie optische und perspectivische Fehler (d. h. aber doch: mehr oder weniger wichtige und empfindliche, je nach der Art der Aufnahme, s. v. Lützows Zeitschrift von 1871 S. 80 f.) in die Zeichnung hineinträgt, so weiß man so recht nicht

mehr, wie man es anfangen soll, um stilgetreue und fehlerlose Vorlagen herbeizuschaffen.

Ich läugne natürlich nicht, daß einige meiner Abbildungen mit empfindlichen optischen und perspectivischen Fehlern behaftet sind, wohl aber stelle ich erstens in Abrede, daß diese Fehler bei der Mehrzahl der Darstellungen von Erheblichkeit sind, und behaupte zweitens, daß trotz den etwaigen Fehlern es auf der Welt keine getreueren und genauer den Originalen entsprechenden Abbildungen antiker Monumente giebt, als diejenigen in meinem Atlas, wie sie aus der Hand künstlerisch gebildeter Lithographen und der Correctur Niepers hervorgegangen sind. Das Gegentheil wäre meiner Ansicht nach zu beweisen. Wenn aber Herr Prof. von Lützow mit den Schlußworten seines oben ausgezogenen Satzes hat sagen wollen, wir hätten bessere Vorlagen dadurch herstellen können, daß wir die photographische Aufnahme von einem tüchtigen Meister angesichts des Originals in umfassender und freier Weise hätten umarbeiten lassen, so dürfte er dabei doch wohl weder die Kosten noch die Möglichkeit erwogen haben, an allen den Orten, woher die Vorlagen bezogen werden, Zeichner, welche Künstler sind, aufzutreiben und für den Dienst des Atlas zu gewinnen.

Wenn außerdem nicht nur Herr Prof. von Lützow, sondern hier und da auch Andere das sehr große Format des Atlas tadelnd hervorgehoben haben, welches die Vergleichung der zusammengestellten Kunstwerke nicht erleichtere, sondern diese und den Gebrauch des Atlas überhaupt erschwere, so läugne ich selbstverständlich nicht, daß ein kleineres Format handlicher gewesen wäre. Aber ich muß doch sagen, daß ich nicht etwa aus Laune und seltsamer Liebhaberei zu dem Riesenformat gegriffen habe, sondern nach langer Überlegung und »der Noth gehorchend, nicht dem eignen Triebe«. Denn, wenn es, abgesehn wieder von den wesentlich erhöhten Kosten, leicht gewesen wäre, z. B. die Büsten, nicht minder die einzelnen Vasenfiguren und etwa noch die Reliefe, sofern sie auf einige Figuren beschränkt sind, in ihrer jetzigen Größe auf einzelnen Blättern mäßigen Formats zu geben, so war dies für große Vasenbilder wie z. B. Taf. V. No. 1, 3, 5, 8, für Sarkophagreliefe wie z. B. Taf. V. No. 9, oder für lange Streifen darstellende Vasenbilder wie z. B. Taf. IV. No. 6, nicht oder doch nur dann möglich, wenn man diese Darstellungen entweder auf die in landläufigen Werken beliebte Größe verkleinert oder die Tafeln so und so viel Mal gebrochen hätte, Übelstände, welche mir nicht geringer, sondern ungleich bedeutender scheinen, als die mit dem gewählten großen Formate zusammenhangenden.

Auf manche andere Punkte in der Anzeige des Herrn Prof. von Lützow gehe ich nicht ein, so Manches ich gegen dieselben und eine in ihnen sich

kundgebende mangelhafte Auffassung zu sagen hätte; denn ich halte dafür, daß Antikritiken zu schreiben das Thörigtste sei, das man thun kann. Nur gegen Bemerkungen, welche das Atlasunternehmen discreditiren könnten, mußte ich mich mit ein paar Worten wenden und nur deshalb, weil dies Unternehmen nicht mich allein angeht, vielmehr bei seiner Discreditirung auch Andere zu leiden haben würden. Bisher können wir uns einer überraschend freundlichen Theilnahme an dieser Publication freuen; möge ihr die Gunst einsichtiger Kenner erhalten bleiben.

Leipzig, am Weihnachtstage 1872.

Overbeck.

INHALTSVERZEICHNISS.

Zweites Buch: Hera.

Drittes Buch: Poseidon.

Viertes Buch: Demeter und Kora.

VERZEICHNISS DER ABBILDUNGEN.

ZWEITES BUCH.

Hera.

> Καί με πρεσβυτάτην τέκετο Κρόνος ἀγκυλομήτης
> ἀμφότερον, γενεῇ τε καὶ οὕνεκα σὴ παράκοιτις
> κέκλημαι.
>
> **Hom.**

ERSTE ABTHEILUNG.

Historische Übersicht über die künstlerische Entwickelung der Gestalt der Hera.

ERSTES CAPITEL.

Die Entwickelung der Gestalt der Hera in der alterthümlichen Kunst.[1])

Ἄξοος ἦσθα σανίς.
Kallim.

Anikonische Agalmata.

Anikonische Agalmata sind für Hera in etwas größerer Zahl als für Zeus überliefert. Allerdings fehlt die Form der rohen Steine (ἀργοὶ λίθοι) im Culte dieser Göttin unseres Wissens ganz und auf dem Gebiete des Baumcultus ist kein ausdrückliches Beispiel eines Herabaumes bezeugt, doch liegt der Schluß auf einen solchen weder für die kithaeronische Hera in Thespiae, deren ältestes uns überliefertes Agalma ein abgehauener Baumstamm oder Ast war (s. u.), noch für die argivische Hera fern, deren ältestes Bild aus wildem Birnbaum, wie auch Förster a. a. O. (s. Anm. 1) S. 6 annimmt, füglich aus der Verehrung der Göttin in diesem wilden Birnbaume selbst hervorgegangen sein kann, ja die Thatsache, daß im Allgemeinen anikonische Holzagalmata aus dem Baumcultus hervorgegangen sind[a]), legt die Annahme, dies sei auch in diesen Fällen geschehn, sehr nahe.

Die uns ausdrücklich genannten Heraalgamata ältesten Schlages gehören der Classe der von Menschenhand bearbeiteten, aber nicht ikonisch gestalteten Cultobjecte an. Die roheste Form vertritt das schon erwähnte Agalma der kithaeronischen Hera in Thespiae, welches Arnobius[b]) einen Zweig oder Ast (ramus) nennt, während es Clemens von Alexandrien[c]) als πρέμνον ἐκκεκομμένον bezeichnet, was füglich Nichts, als einen nicht sowohl behauenen, als vielmehr einfach aus dem Walde geschlagenen Stamm oder Baumstumpf bezeichnet[d]). Die von den beiden Zeugen gebrauchten Ausdrücke aber weisen um so weniger auf verschiedene Formen hin, als einerseits ramus, z. B. von Properz (IV. 9. 15), für ein so derbes Stück Holz, wie das zur Keule des Herakles verwendete, gebraucht wird und andererseits bei πρέμνον an keinen Stamm von sonderlicher Dicke gedacht zu werden braucht.

---

a) Vergl. Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1864, S. 140 und 147 und das das. Angeführte.

b) Arnob. adv. nationes VI. II. (p. 263. ed. Oehler): Ridetis temporibus priscis .... coluisse .... ramum pro Cinxia Thespios.

c) Clem. Alex. Protrept. 4 § 46 (p. 40. ed. Pott.) τῆς Κιθαιρωνίας Ἥρας (ἄγαλμα) ἐν Θεσπίᾳ ἦν πρέμνον ἐκκεκομμένον.

d) Vergl. Berichte u. s. w. a. a. O. S. 152.

Neben dieses stellt sich das älteste Agalma der **Hera von Samos** in der mehrfach bezeugten[a]) Form eines Brettes (σανίς, pluteus)[2]), welches um so gewisser als vollkommen roh und der Menschengestalt in Nichts angenähert zu denken ist, als Kallimachos bei Eusebios (a. a. O.) es ausdrücklich als ἄξοος bezeichnet und einem späteren εὔξοον ἔργον des Smilis entgegenstellt und Aëthlios bei Clemens seiner Nachricht die Worte beifügt ὕστερον δὲ ... ἀνδριαντοειδὲς ἐγένετο.

Wie diese beiden Agalmata von Holz, so war, wenigstens wahrscheinlich, von Stein[b]) die **große Säule** (κίων μακρός), welche als das älteste Agalma des Heracultus von **Argos** erscheint[c]) und von welcher es in dem Zeugniß heißt, daß sie die Priesterin Kallithoë zuerst mit Binden und Troddeln ringsum geschmückt habe, woraus sich ergeben wird, daß dieser Schmuck zu den bleibenden Cultusriten gehörte[3]).

Ungewiß dagegen ist, ob wir annehmen dürfen, daß einer der viereckigen Steinpfeiler in Pharae in Achaia, von denen Pausanias[d]) angiebt, daß sie, etwa dreißig an Zahl auf der Agora standen und von den Pharaeern, welche jedem derselben den Namen einer Gottheit beilegten, verehrt worden seien, der Hera geweiht gewesen, also unter die anikonischen Agalmata dieser Göttin zu rechnen ist[4]); denn da die Zahl 30 keinen bestimmten geschlossenen Götterkreis bezeichnet, wie dies z. B. bei der Zahl 12 der Fall sein würde, kann Hera unter den Gottheiten der Pharaer eben so gut nicht begriffen gewesen sein wie sie es gewesen sein mag.

Zweifelhaft ist auch, ob die beiden Spitzsäulen oder Obelisken auf einer Münze von Keos[e]) in der That, wie mehrfach und auch Bd. II. S. 5 dieses Buches angenommen worden, Zeus und Hera angehn, da von deren Cultus auf dieser Insel Nichts bekannt und für den Münztypus auch eine andere Erklärung möglich ist[f]).

Endlich läßt sich auch nicht mit voller Sicherheit entscheiden, ob in einem

---

a) Aëthlios bei Clem. Alex. Protrept. a. a. O.: τὸ τῆς Σαμίας Ἥρας (ἄγαλμα), ὥς φησιν Ἀέθλιος πρότερον μὲν ἦν σανίς, ὕστερον δὲ ἐπὶ Προκλέους ἄρχοντος ἀνδριαντοειδὲς ἐγένετο und bei Arnob. adv. nat. a. a. O. ... atque, ut Aëthlius memorat, ante usum disciplinamque fictorum **pluteum** Samios pro Junone (coluisse ridetis). Kallimachos bei Euseb. Præparat. evang. III. 8: Ἥρας (δὲ) καὶ Σάμιοι ξύλινον (πρίνινον? s. Urlichs, Die Anfänge d. griech. Künstlergeschichte, Würzb. 1870, S. 29. Anm.) εἶχον ἕδος, ὥς φησι Καλλίμαχος κτλ. vergl. unten, zu Smilis. Dies ξύλινον ἕδος ist die σανίς, nicht, wie Förster a. a. O. S. 22 will das ξόανον oder ἔργον εὔξοον des Smilis, wie dies ganz unwidersprechlich ist, wenn man mit Urlichs schon die Worte Ἥρας καὶ Σάμιοι κτλ. als einen Pentameter des Kallimachos annimmt. Über ἕδος s. Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1864 S. 250 f.

b) Anders, aber ohne Begründung, Bötticher, Baumcultus S. 227, Stein nimmt auch Förster (s. Anm. 1) S. 11 als Material an; vergl. Clem. Alexand. Protrept. 4 § 46: Τῶν ἄλλων ἀνθρώπων οἱ ἔτι παλαιότεροι ξύλα ἱδρύοντο περιφανῆ καὶ κίονας ἵστων ἐκ λίθων.

c) Clem. Alexand. Strom. I. 25 § 164 (p. 418 Pott.) πρὶν γοῦν ἀκριβωθῆναι τὰς τῶν ἀγαλμάτων σχέσεις κίονας ἱστάντες οἱ παλαιοὶ ἔσεβον τούτους ὡς ἀφιδρύματα τοῦ θεοῦ· γράφει γοῦν ὁ τὴν Φορωνίδα ποιήσας·

Καλλιθόη κλειδοῦχος Ὀλυμπιάδος βασιλείης
Ἥρης Ἀργείης, ἣ στέμμασι καὶ θυσάνοισιν
πρώτη ἐκόσμησεν πέρι κίονα μακρὸν ἀνάσσης.

d) Pausan. VII. 22. 4: Ἑστήκασι δὲ ἐγγύτατα τοῦ ἀγάλματος (Ἑρμοῦ) τετράγωνοι λίθοι τριάκοντα μάλιστα τὸν ἀριθμόν· τούτους σέβουσιν οἱ Φαρεῖς ἑκάστῳ θεοῦ τινος ὄνομα ἐπιλέγοντες.

e) Angeführt bei Quatremère de Quincy, Jupiter Olympien p. 11, Eckheln und Mionnet unbekannt.

f) Vergl. Förster a. a. O. S. 5, Note 24.

pompejanischen Wandgemälde aus der Casa dei bronzi[a]) (s. Fig. 1), welchem zwei ähnliche, auf Athena und Aphrodite bezügliche, aus demselben Hause[b]) (das erstere von derselben Wand) entsprechen, ein säulenförmiges Agalma der Hera unter einem die Stelle des Heiligthums vertretenden Baum, oder ein heiliger Baum der Göttin dargestellt sei, welchem die Attribute derselben auf einem eigenen Gestelle hinzugefügt sind[c]). Doch hat die erstere Annahme mehr Wahrscheinlichkeit als die zweite. Denn für die Hinzufügung eines eigenen, zum Tragen der Attribute bestimmten Geräthes zu dem heiligen Baume wird sich doch kaum ein anderes Motiv aufstellen lassen, als daß der Baum selbst zum Tragen der Attribute sich nicht eignete und dies Motiv trifft schwerlich weder bei dem Athena- noch bei dem Herabaum zu. Denn so wie sich bei jenem der Schild füglich an den Stamm hängen, der Helm in den Zweigen befestigen und die Lanze anlehnen ließ, wofür der mit Jagdspieß, Bogen und Köcher ausgestattete Artemisbaum eines Reliefs von einer dreiseitigen Marmorbasis[d]) ein vorzügliches Muster darbietet, dem sich manche analoge Monumente hinzufügen lassen[e]), so konnte auch ernstlich Nichts im Wege stehn, den heiligen Baum der Hera, wenn es ein solcher war, mit der angebundenen Stephane der Göttin zu schmücken und ihr Scepter an denselben anzulehnen oder in seinen Zweigen zu befestigen. Dazu kommt noch, daß wenn es sich um Nichts als um ein zum Attributtragen bestimmtes Geräth handelte, als solches die eine Säule genügt haben würde, auf welcher die kleine geflügelte Figur — man nenne sie nun Nike oder Iris oder Eileithyia[f]) — steht und der füglich die Stephane angebunden und das



Fig. 1.
Anikonisches Heraagalma in einem pompejanischen Wandgemälde.

a) Helbig, Wandg. der v. Vesuv versch. Städte Campaniens S. 154, No. 776, abgeb. Mus. Borbon. XI. 15, innerhalb der ganzen Wand bei Zahn II. 54, theilweise bei Bötticher, Baumcultus Fig. 35 vergl. S. 46 f., Jahn, Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1861, S. 323.

b) Helbig a. a. O. S. 153, No. 773, Mus. Borb. XIII. 8, Zahn a. a. O., Bötticher a. a. O. Fig. 34 und Helbig a. a. O. No. 775, Mus. Borb. XI. 16, Zahn II. 53, Bötticher a. a. O. Fig. 41.

c) Vergl. auch Bötticher a. a. O. S. 46 f. und Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1864, S. 136.

d) Abgeb. in Gerhards Antiken Bilderwerken Taf. 83, wiederholt bei Bötticher a. a. O. Fig. 9, vergl. Berichte u. s. w. a. a. O. S. 135.

e) Vergl die Figuren 1—8, 11, 13 u. 16 bei Bötticher a. a. O.

f) Letztere beiden Namen frageweise bei Bötticher a. a. O.

Scepter angelehnt werden konnte. So erklärt das Gemälde in der That B. Quaranta im Museo Borbonico a. a. O. p. 3[a]), während Bötticher und Helbig[b]) richtiger zwei Säulen unterscheiden, die eine auf welcher die Figur steht und eine zweite, auf welcher die Stephane liegt, und Zahn beide Säulen auch durch die Dicke noch merklicher unterscheidet, als der Stich im Museo Borbonico. Handelt es sich aber in der That um zwei Säulen, so gewinnt dadurch die vordere, mit den Attributen der Göttin ausgestattete eine selbständige Bedeutung, welche sehr dafür spricht, daß in ihr das eigentliche Agalma gemeint sei. Daß dieses so gut wie die Säule mit der geflügelten Figur als aus Stein bestehend gedacht sei, läßt sich nach den Formen und nach der röthlich braunen Färbung der Zahn'schen Abbildung, in welcher die Canellirung irrthümlich zu sein scheint, nicht wohl bezweifeln und eben so wenig zweideutig erscheint die hier nur beiläufig in Frage kommende Handlung der Staffagefiguren. Denn offenbar deutet diese, wie Quaranta und Bötticher richtig erkannt haben, auf die Weihung des Pfaus zum Opfer, welches der eine Eros von hinten mittels des Sprengzweiges mit Wasser besprengt, während der vor dem Pfau stehende die mola salsa oder ein Analogon derselben zum demnächstigen Gebrauche bereit hält.

Die ältesten ikonischen Agalmata.

Da es sich bei den zunächst anzuführenden ältesten ikonischen Agalmaten der Hera nur um mythische oder sagenhafte Chronologie handelt, deren Daten Niemand einen wirklichen Werth beimessen wird, so ist die Folge der Aufzählung ziemlich gleichgiltig. Nur vermuthungsweise kann von einem Heraxoanon des Daedalos in Argos die Rede sein, welches nirgend ausdrücklich bezeugt wird, auf welches man aber wohl wird schließen dürfen, sofern Pausanias[c]) von zu seiner Zeit untergegangenen Werken des Daedalos redet, welche die Argiver in das Heraeon geweiht haben sollen; denn die Annahme[d]), daß hierbei in erster Linie ein Herabild zu verstehn sei, liegt in der That nahe genug, ohne freilich zwingend zu sein.

Nur allgemein lautet die Nachricht bei Diodor[e]) über Herabilder in Jalysos und Kameiros auf Rhodos, welche der mythischen Künstlerinnung der Telchinen beigelegt werden und, wenn sie wirklich vorhanden gewesen sind, als sehr alte Sphyrelata zu gelten haben werden, da die Telchinen durchaus nur als Metallkünstler betrachtet werden[f]).

Genauere Nachricht dagegen erhalten wir von einem alten Schnitzbilde (ξόανον) der Hera, welches zuerst in Tiryns geweiht war und nach der Zerstö-

---

a) ... la sfendone d'oro, che si vede posta sopra una fascia concava cacciata intorno alla colonna, lo scettro uscente dalla parte posteriore di quella etc.

b) Letzterer am bestimmtesten: »eine säulenartige Basis mit einer Statuette der Nike . . ., davor eine Basis, auf welcher eine Stephane liegt« u. s. w.

c) Pausan. IX. 40. 2: πέρα δὲ οὐκ οἶδα ὑπόλοιπα ὄντα τῶν Δαιδάλου· τοῖς γὰρ ἀνατεθεῖσιν ὑπὸ Ἀργείων ἐς τὸ Ἡραῖον ..... ἀφανισθῆναί σφισιν ὁ χρόνος καθέστηκεν αἴτιος.

d) Försters a. a. O. S. 6.

e) Diod. Sicul. V. 55.: ἀγάλματά τε θεῶν πρῶτοι κατασκευάσαι λέγονται, καί τινα τῶν ἀρχαίων ἀφιδρυμάτων ἀπ' ἐκείνων ἐπωνομάσθαι. Παρὰ μὲν γὰρ Λινδίοις Ἀπόλλωνα Τελχίνιον προςαγορευθῆναι, παρὰ δὲ Ἰαλυσίοις Ἥραν καὶ νύμφας Τελχινίας, παρὰ δὲ Καμειρεῦσιν Ἥραν Τελχινίαν. Vergl. Förster a. a. O. S. 6.

f) Siehe die Zeugnisse in m. »Schriftquellen« S. 7 f., No. 40—55.

rung dieser Stadt durch die Argiver, Ol. 78, in das Heraeon von Argos versetzt wurde. Pausanias[a]), welcher es hier noch sah, nennt es das älteste Schnitzbild der Hera, d. h. unter denen, welche sich im Heraeon befanden, giebt als sein Material wilden Birnbaum an und legt seine erste Weihung dem Peirasos, Sohne des Argos bei. Dieser erscheint (unter der Namensform Peiras) in einer wahrscheinlich sehr genauen und zuverlässigen Nachricht Plutarchs[b]) auch als Verfertiger des Bildes, als welchen, wahrscheinlich weniger genau, ein sonst unbekannter Demetrios, welcher Ἀργολικά geschrieben hat, bei Clemens von Alexandrien[c]) Argos selbst nennt. Wichtiger als die Verschiedenheit dieser Angaben und als deren Richtigstellung[5]) ist was Pausanias über das Bild selbst sagt, es sei ein nicht großes Sitzbild gewesen; denn hier erscheint zum ersten Male ein Schema der Darstellung der Hera, dem wir in der Folgezeit noch mehrmals begegnen werden und welches um so mehr Beachtung verdient, je weniger die sitzende Stellung bei den Schnitzbildern des ältesten Schlages die gewöhnliche ist. Unsicher ist, ob es, wie O. Müller annimmt[d]), dieses Agalma der Hera war, wegen dessen Verspottung die Töchter des Proitos, Lysippe und Iphianassa nach Akusilaos[e]) in Wahnsinn versetzt wurden, aber diese Frage ist auch wenig erheblich, da das Motiv der Verspottung, die lächerliche Form, auf welche Müller hinzuweisen scheint, nicht überliefert ist[f]). Möglicherweise und falls Akusilaos überhaupt an ein bestimmtes kunstgeschichtlich nachweisbares Bild der Göttin gedacht hat, wäre auch die Annahme, es handele sich in dieser Geschichte um ein altes Bild nicht in Tiryns, der Hauptstadt des Proitos, sondern im Heraeon zwischen Argos und Mykenae, welches, wie Förster a. a. O. S. 9 richtig bemerkt hat, nach Pausanias' (II. 16. 2) ausdrücklicher Angabe mit zur Herrschaft des Proitos gehörte, während Akrisios Argos inne hatte. Nur daß das Alter eines solchen ikonischen Heraagalmas im Heraeon von Argos keineswegs feststeht. In der schon (Note a) angeführten Stelle spricht nämlich Pausanias außer von dem ältesten Schnitzbilde des Peirasos von einem alten Agalma der Göttin, welches auf einer Säule stand (ἐπὶ κίονος ἄγαλμα

a) Pausan. II. 17. 5: παρὰ δὲ αὐτήν (der Hera Polyklets) ἐστιν ἐπὶ κίονος ἄγαλμα Ἥρας ἀρχαῖον· τὸ δὲ ἀρχαιότατον πεποίηται μὲν ἐξ ἀχράδος, ἀνετέθη δὲ ἐς Τίρυνθα ὑπὸ Πειράσου τοῦ Ἄργου, Τίρυνθα δὲ ἀνελόντες Ἀργεῖοι κομίζουσιν ἐς τὸ Ἡραῖον· ὃ δὴ καὶ αὐτὸς εἶδον, καθήμενον ἄγαλμα οὐ μέγα. Vergl. VIII. 46. 2: Ἀργείοις δὲ τὰ ἐκ Τίρυνθος ἔτι καὶ ἐς ἐμέ, τὸ μὲν παρὰ τὴν Ἥραν ξόανον, τὸ δὲ ἐν τοῦ Ἀπόλλωνός ἐστιν ἀνακείμενον τοῦ Ἡλείου.

b) Plutarch. ap. Euseb. Praeparat. evang. III. 8: Λέγει δ'οὖν Πλούταρχος ὧδέ πη κατὰ λέξιν. Λέγεται δὲ Πείρας ὁ πρῶτος Ἀργολίδος Ἥρας ἱερὸν εἰσάμενος τὴν ἑαυτοῦ θυγατέρα Καλλίθυιαν ἱέρειαν καταστήσας ἐκ τῶν περὶ Τίρυνθα δένδρων ὄγχνην τεμὼν εὐκτέανον Ἥρας ἄγαλμα μορφῶσαι. Vergl. wegen der kritischen Herstellung des Textes Förster a. a. O. S. 7, Note 43.

c) Clem. Alexand. Protrept. Cap. 4, § 47 (p. 41. ed. Pott.): Δημήτριος γὰρ ἐν δευτέρῳ τῶν Ἀργολικῶν τοῦ ἐν Τίρυνθι τῆς Ἥρας ξοάνου καὶ τὴν ὕλην ὄγχνην καὶ τὸν ποιητὴν Ἄργον ἀναγράφει.

d) Handbuch der Archäol. § 68, Anm. 2

e) Bei Apollod. II. 2. 2: αὗται (die Proitiden) ὡς ἐτελειώθησαν ἐμάνησαν . . . . . ὡς Ἀκουσίλαος λέγει, διότι τὸ τῆς Ἥρας ξόανον ἐξηυτέλισαν.

f) Akusilaos giebt gar kein Motiv an, Pherekydes aber beim Schol. Od. XV. 225 (Pherecyd. Fragmm. ed. Sturz p. 124) sagt: παραγενόμεναι εἰς τὸν τῆς θεοῦ νεὼν ἔσκωπτον αὐτὴν λέγουσαι πλουσιώτερον μᾶλλον εἶναι τὸν τοῦ πατρὸς οἶκον.

Ἥρας ἀρχαῖον), dessen Datum er aber, obgleich er es offenbar als jünger denn das ἀρχαιότατον des Peirasos schätzt, nicht angiebt und welches sich auch nicht berechnen läßt. Denn selbst wenn wir annehmen, das Agalma der Göttin, welches in der Geschichte von Kleobis und Biton, also in den 40er Oll. erwähnt wird[a]) und das wiederum in derjenigen von Kleomenes' Kriegszuge gegen Argos, Ol. 65. 2, eine Rolle spielt[b]), sei eben das von Pausanias gesehene, welches auf einer Säule stand, woran sich jedoch noch zweifeln läßt, so liegt zwischen der ältesten Periode, um die es sich hier handelt und welche durch die sagenhaften Daten der Proitiden bezeichnet wird und derjenigen der angeführten historischen ein so langer Zeitraum, daß ein ἄγαλμα ἀρχαῖον füglich lange vor der letztern und doch auch lange nach der erstern Periode entstanden sein kann. Die Argumente aber für die Existenz dieses Bildes in ältester Zeit, welche Förster geltend zu machen sucht, sind hinfällig[6]).

Über die Gestalt des alten Herabildes auf der Säule erfahren wir aus Pausanias nichts Näheres, nur daß es nicht ebenfalls, wie das älteste, gesessen, sondern gestanden habe, dürfen wir theils daraus schließen, daß Pausanias die sitzende Stellung bei dem ältesten, nicht bei diesem hervorhebt, theils daraus, daß sich für die Aufstellung auf einer Säule das Sitzen nicht wohl eignete. Nicht unmöglich noch selbst unwahrscheinlich ist es, daß wir in dem auf einer Säule stehenden Herabilde in der Coghill'schen Iovase (s. Bd. II. S. 466 f., No. 1, Atlas Taf. VII., No. 8. und unten Fig. 2. a.) eine wenn auch in ihrer Treue nicht verbürgte Nachbildung des von Pausanias genannten Bildes besitzen. Denn wenngleich die Beispiele von auf Säulen stehenden alten Götterbildern in erhaltenen Kunstwerken keineswegs so gar selten sind[7]), so kann man diese Art der Aufstellung doch auch nicht eine so schlechthin gewöhnliche nennen, daß man annehmen müßte, der Maler der Coghill'schen Amphora habe sein altes Herabild ohne jede besondere Beziehung auf ein bestimmtes Vorbild so dargestellt, wie er es gethan hat, aus reinem Zufall mit jenem in Übereinstimmung. Über das Material des ἀρχαῖον ἄγαλμα unterrichtet uns Pausanias nicht; in dem Vasengemälde sind die nackten Theile des Herabildes weiß gemalt. Wenn dieser Umstand zunächst auf Marmor als das für dasselbe angenommene Material schließen läßt, so kann dies sehr wohl mit demjenigen des argiver Bildes übereinstimmen, sofern, wie auch Förster a. a. O. S. 11 f. bemerkt hat, zu dem wahrscheinlich steinernen κίων Stein als Material der Statue besser zu passen scheint, als Holz, auch Pausanias dieselbe, wenigstens nicht ausdrücklich, als ξόανον bezeichnet. Andererseits ist nicht zu übersehn, daß das Vasengemälde dem Herabilde eine wahrscheinlich als real gedachte, weil bunt gestickte Bekleidung giebt, welche sich mit Holz als dem Material des Bildes besser verträgt, als mit Marmor. Der Annahme aber, es sei in der That Holz gemeint, steht die weiße Farbe schwerlich entgegen, da diese füglich auch angewendet sein kann, um das Bild als solches von den lebenden Personen bestimmter zu unterscheiden. Die Stellung desselben mit geschlossenen Füßen, aber im Ellenbogen erhobenen Armen ist durchaus alterthümlich; Attribute, welche zu halten die Arme

a) Herod. I. 31. ἡ δὲ μήτηρ .... στᾶσα ἀντίον τοῦ ἀγάλματος εὔχετο κτλ. nacherzählt bei Ps. Palaephat. de incredib. 51 (Scriptt. poet. histor. Gr ed. Westerm. p. 310.)

b) Herod. VI. 82. καλλιερευμένῳ (dem Kleomenes) δὲ ἐν τῷ Ἡραίῳ ἐκ τοῦ ἀγάλματος τῶν στηθέων φλόγα πυρὸς ἐκλάμψαι κτέ.

erhoben zu sein scheinen könnten, fehlen hier so gut, wie Pausanias von solchen bei dem alten Bild in Argos nicht redet. Auf ein solches Attribut des von Pausanias genannten Bildes aus der Angabe der Eudokia[a]) zu schließen, das bei der Geschichte des Kleobis und Biton in Frage kommende ἄγαλμα der Hera habe eine eherne Scheere gehalten, auf deren Bedeutung zurückzukommen sein wird, ist mißlich, weil die Identität der beiden Agalmata keineswegs feststeht und nicht minder bedenklich würde es sein, die Attribute des argiver Bildes bei Pausanias und dessen der Coghill'schen Iovase aus demjenigen der berliner Iovase (s. Bd. II., S. 467 f. No. 2, Atlas Taf. VII., No. 9 und unten Fig. 2. b.) zu ergänzen, da das hier dargestellte Bild, mag es auch, worauf zurückzukommen ist, als Hera nicht bezweifelt werden, nicht einmal die hervorragendste Eigenthümlichkeit dessen von Argos, den Stand auf einer Säule bewahrt hat, so daß wir durch Nichts berechtigt sind anzunehmen, der Maler dieses Vasengemäldes habe entfernt an das argivische Bild des Pausanias gedacht. Böttigers Annahme aber (Kunstmythol. II. S. 285), dies Bild so gut wie das älteste des Peirasos sei »bewaffnet oder doch beschildet gewesen«, beruht auf Nichts, als auf seinen willkürlichen Combinationen.

Auch den Urheber des alten Herabildes auf der Säule nennt Pausanias nicht und er läßt sich eben so wenig erforschen, wie das Entstehungsdatum. Denn wenn allerdings Athenagoras[b]) Smilis als Verfertiger des argivischen wie des samischen Herabildes nennt, so geschieht das, abgesehn davon, daß nicht festzustellen ist, welches Herabild etwa Athenagoras im Sinne gehabt haben mag, in einer so überaus flüchtigen Weise, daß diese Angabe des überhaupt in kunstgeschichtlichen Dingen ganz unzuverlässigen Kirchenschriftstellers nicht das mindeste Zutrauen erwecken kann[c]), am wenigsten, wenn man an das ἄγαλμα ἐπὶ κίονος denkt[d]), dem Schweigen des Pausanias gegenüber, welcher, wußte er für das ἀρχαιότατον ἄγαλμα den Namen des Weihers Peirasos anzugeben für das ἀρχαῖον ohne Zweifel den ihm sehr genau bekannten des Smilis als Verfertiger genannt hätte, wenn er dessen Verfertiger war.

Wenden wir uns nach **Samos**, so haben wir auch hier gewiß zwei, vielleicht drei Agalmata der Hera zu unterscheiden, welche, nach einander an die Stelle der ursprünglichen σανίς getreten, früher oftmals mit einander vermengt[e]), neuerdings aber richtig von einander getrennt gehalten worden sind[f]).

Das erste derselben ist freilich ziemlich problematisch, nämlich dasjenige von dem Pausanias[g]) erzählt, es sei durch die Argonauten aus Argos nach Samos ge-

a) Eudoc. Violar. in Villoisons Anecd. Graeca Vol. I. p. 208.

b) Athenag. Leg. pro Christ. 14. (p. 61 ed. Dechair) ἡ δὲ ἐν Σάμῳ Ἥρα καὶ ἐν Ἄργει Σμίλιδος χεῖρες.

c) Vergl. auch Förster a. a. O. S. 12 f. und im Anhang S. 29 ff.[8])

d) Wie dies ziemlich bestimmt Thiersch, Epochen S. 20 Anm. und in bedingterer Weise auch Brunn, Künstlergesch I, S. 27 in Übereinstimmung mit O. Müller, Aeginet. p. 97 Note t. thut.

e) So von Müller, Aeginet. p. 98, Thiersch, Epochen S. 20 f. Anm., Welcker, Griech. Götterl. I. S. 221 und noch Urlichs, Die Anfänge der griech. Künstlergesch. Würzb. 1870, S. 28 f.

f) So von Brunn, Künstlergesch. I. S. 27 f. (anders neuerdings in den Sitzungsberichten der münch Akad. von 1871 I. S. 544), Förster a. a. O. S. 23 f., vergl. m. Gesch. d. griech. Plastik 2. Aufl. I. S. 80.

g) Pausan. VII 4. 4. Τὸ δὲ ἱερὸν τὸ ἐν Σάμῳ τῆς Ἥρας εἰσὶν οἱ ἱδρύσασθαί φασι τοὺς ἐν τῇ Ἀργοῖ πλέοντας, ἐπάγεσθαι δὲ αὐτοὺς τὸ ἄγαλμα ἐξ Ἄργους. Vergl. Anmerkung 6.

bracht worden. Mag es sich mit der Ableitung des samischen Heracultus aus dem argivischen, welche in anderer Form die von Athenaeus[a]) aus des Menodotos Schrift τῶν κατὰ τὴν Σάμον ἐνδόξων ἀναγραφή überlieferte Sage von der Flucht der Admeta, Eurystheus' Tochter, aus Argos nach Samos und dem von ihr neu geordneten Heracultus der Insel behauptet, verhalten wie es will[b]), von einer Landung der Argonauten auf Samos und einem von diesen mitgeführten Herabilde weiß sonst Niemand zu berichten und so kommt denn dies angeblich von den Argonauten nach Samos geschaffte Bild sonst auch nirgend wieder zum Vorschein. Über die Herkunft aber desjenigen βρέτας, welches in der erwähnten Sage von der Admeta eine große Rolle spielt, werden wir durch den Bericht bei Athenaeus nicht unterrichtet.

Dagegen läßt sich die Nachricht, welche Clemens von Alexandrien[c]) aus Aëthlios von Samos (wahrscheinlich den ὧροι Σάμιοι des Aëthlios oder des angeblichen Aëthlios[d]) mittheilt, das ursprüngliche Brett als das älteste Cultusagalma der Hera sei unter der Regierung des Prokles menschen- oder statuengestaltig geworden oder durch ein ikonisches Agalma ersetzt worden, in keiner Weise in ihrer Glaubwürdigkeit anfechten. Daß unter dem Prokles, unter dessen Herrschaft diese Umwandelung vorging, der Sohn des Pityreus zu verstehn sei, welcher zur Zeit der ionischen Wanderung, durch Deïphontes aus Epidauros vertrieben, sich der Herrschaft über Samos bemächtigte (Pausan. VII. 4. 2), ist, seitdem es O. Müller (Aeginet. p. 98) ausgesprochen hat, mit Recht von Niemandem außer von Urlichs[e]) bezweifelt worden, welcher meint, unter dem von Clemens genannten Prokles sei überhaupt kein Fürst von Samos, sondern ein Regent des Vaterlandes von Smilis gemeint, als welchen er den Tyrannen von Epidauros (Ol. 35. 1—45. 1) aufstellt. Je weniger Wahrscheinlichkeit eine solche Auslegung[9]) hat, um so gewisser ist es, daß dieses erste statuenartige (ἀνδριαντοειδές), d. h. überhaupt erst ikonische Agalma von dem Xoanon zu unterscheiden ist, das uns als εὔξοον ἔργον des Smilis genannt wird, ohne Zweifel in dem Typus samischer Münzen erhalten ist und weiterhin näher behandelt werden soll. Denn, mag über das Datum des Smilis auch noch keine volle Übereinstimmung unter den neueren Kunstgeschichtsforschern erzielt sein, daß Smilis ein Künstler aus rein historischer Zeit sei, welcher mit der Periode des Prokles und der ionischen Wanderung entfernt Nichts zu thun hat, steht mit ganz vereinzelten Ausnahmen, von denen hier abgesehn werden kann, als allgemeine Überzeugung aller Stimmberechtigten fest. Genauere Kunde über die jedenfalls sehr rohe Gestalt des ersten ikonischen Herabildes von Samos haben wir nicht, dasselbe mag mit dem ältern Tempel untergegangen oder wie manches andere alte Bild, von dem wir durch Pausanias Kunde haben, in irgend einem Vorrathsraume des neuern Tempels aufbewahrt worden sein, im Cultus ist es jedenfalls durch das Werk des Smilis verdrängt und ersetzt worden, das einzige über dessen Aussehn wir Genaueres festzustellen vermögen.

---

a) Athen. XV. p. 672.

b) Vergl. Panofka, Res Samiorum p. 57 sq, Gerhard, Griech. Mythol. § 218. 2, Welcker, Griech. Götterl. I. S. 382.

c) Clem. Alexand. Protrept. c. 4. § 46. τὸ τῆς Σαμίας Ἥρας, ὥς φησιν Ἀέθλιος πρότερον μὲν ἦν σανίς, ὕστερον δὲ ἐπὶ Προκλέους ἄρχοντος ἀνδριαντοειδὲς ἐγένετο.

d) Vergl. Förster a. a. O. S. 23 mit Note 135.

e) A. a. O. S. 29.

Ehe hierauf jedoch näher eingegangen wird muß noch einiger alten Herabilder gedacht werden, deren Urheber wir nicht kennen und deren Daten wir nicht zu berechnen vermögen, die also möglicherweise älter sind, als das Werk des Smilis.

Hier kommt zunächst das wahrscheinlich neben einem Zeus thronende Herabild im Heraeon von Olympia in Frage, welches nach der lückenhaften Stelle des Pausanias (V. 17. 1) [a]) bereits im II. Bande S. 10 kurz erwähnt worden ist. Das Wichtigste in Pausanias' kurzen Angaben ist der Umstand, daß diese Statue, wie schon die älteste in Tiryth-Argos (oben S. 7) die Göttin thronend darstellte, demnächst, daß sie dem Zeus gesellt und daß beiden Gottheiten eine dritte Figur mit einem Helm auf dem Haupte, also am wahrscheinlichsten Ares beigefügt war. In Betreff des Datums kommen einerseits die Worte des Pausanias: ἔργα δέ ἐστιν ἁπλᾶ in Frage, welche sich, je länger desto sicherer, als unanfechtbar richtig überliefert, nicht etwa durch einen Künstlernamen zu ersetzen, herausstellen [b]) und welche die Statuen als Werke von alterthümlich einfacher Arbeit bezeichnen, während andererseits die Frage ist, ob man die Worte des Periegeten a. a. O. im § 3: τὰ μὲν δὴ κατειλεγμένα ἐστὶν ἐλέφαντος καὶ χρυσοῦ, auf alle in den §§ 1—3 einzeln aufgeführten Statuen oder nur auf die zuletzt genannten beziehen soll. Ersteres ist bis jetzt in der Regel angenommen worden [c]), während Urlichs [d]) das Letztere behauptet. Das beste Argument, welches er hierfür geltend macht, ist, daß nach Pausanias' Angabe (V, 16. 2) die eleïschen Weiber der Hera alle fünf Jahre einen Peplos woben. Diente dieser zur realen Bekleidung des Bildes der Göttin und zwar des Bildes, um welches es sich hier handelt, so darf man es allerdings als unwahrscheinlich bezeichnen, daß derselbe chryselephantin gewesen sei und es weit eher als ein einfaches Xoanon betrachten. Nur bleibt es schwer zu bestimmen, wo die Kategorie der κατειλεγμένα, welche chryselephantin waren, aufhöre und wo die einfachen Xoana beginnen.

Ferner muß dasjenige Agalma genannt werden, welches nach der Angabe mehrer, allerdings insgesammt später Schriftsteller [e]) mit dem Attribut einer ehernen Scheere ausgestattet war. Dieselbe Angabe wiederholt Eudokia in einer schon oben (S. 9) angeführten Stelle [f]) mit der Erweiterung, daß sie dieses Bild in das berühmte Heraeon bei Argos versetzt und an dasselbe die Geschichte von Kleobis und Biton knüpft, in dieser wörtlich übereinstimmend mit Pseudo-Palaephatos [g]), bei welchem sich nur die Angabe über das Attribut nicht findet. Auf dieses, dessen Bedeutung die antiken Berichterstatter offenbar verfehlen, während dieselbe neuerlich festgestellt sein dürfte, wird weiterhin bei Besprechung der Cultusgestalten der Hera zurückzukommen und einzugehn sein, hier kommt zunächst nur das ganze

---

a) Τῆς Ἥρας δέ ἐστιν ἐν τῷ ναῷ Διός * * * τὸ δὲ Ἥρας ἄγαλμα καθήμενόν ἐστιν ἐπὶ θρόνῳ, παρέστηκε δέ * * * γένειά τε ἔχων καὶ ἐπικείμενος κυνῆν ἐπὶ τῇ κεφαλῇ· ἔργα δέ ἐστιν ἁπλᾶ.

b) Vergl. Bd. II. S. 557. Anm. 24 und neuestens Förster a. a. O. S. 18.

c) So von Brunn, Künstlergesch. I. S. 27 und S. 46 f., m. Gesch. d. griech. Plast. 2. Aufl. I. S. 78 u. 80, Förster a. a. O. S. 18 f.

d) A. a. O. S. 28 Note.

e) Suid. v. Ἥρα· ὁ ἀήρ. καὶ ἐπεὶ ὁ ἀὴρ καθαίρει τὸ εἴδωλον αὐτῆς [ἀντι]βαστάζει ψαλίδα χαλκῆν, ἀπὸ μεταφορᾶς τῆς κειρούσης ψαλίδος τὰς τρίχας καὶ καθαρὸν ἀποδεικνυούσης τὸ σῶμα. Ebenso Geo. Codinus, De origin. Constantinop. p. 14 ed. Paris 1655 fol.

f) Eudoc. Violar. in Villoisons Anecd. Graeca Vol. I. p. 208.

g) Incredib. in Script. poët. hist. Gr. ed. Westerm. p. 310.

Bild in Frage und von diesem muß gesagt werden, daß, wenngleich wir nicht die Mittel in Händen haben, seine Nichtexistenz zu beweisen, seine Realität doch durch das Schweigen älterer Schriftsteller, besonders aber des Pausanias einigermaßen verdächtig wird, wogegen allerdings wiederum das Vorkommen des genannten Attributes bei erhaltenen Heradarstellungen in die Wagschale fällt. Über das nicht festzustellende Verhältniß dieses Bildes, nach der Eudokia Angabe des vorpolykletischen Cultusbildes im argivischen Heraeon, zu einem der von Pausanias daselbst gesehenen alten Bilder ist schon früher die Rede gewesen.

Drittens muß hier das alte Holzbild der Aphrodite-Hera in Sparta erwähnt werden, von welchem Pausanias[a]) kurz berichtet, daß ihm die Mütter bei der Verheirathung ihrer Töchter opferten, ein Umstand auf den, sowie auf den Namen der Aphrodite-Hera, gleichfalls weiterhin zurückzukommen sein wird.

Zu diesen drei Agalmaten ungenannter Verfertiger ist endlich als viertes dasjenige des sonst gänzlich unbekannten Künstlers Pythodoros von Theben zu rechnen, welches in dem Hieron der Hera in Koroneia stand und nach Pausanias[b]) Angabe, der das Bild als ἄγαλμα ἀρχαῖον bezeichnet, Sirenen auf der Hand trug. Auf die Bedeutung auch dieses Attributes, für welches Pausanias' Erklärung[c]) nicht ausreicht, soll weiterhin zurückgekommen werden; ein Datum aber für dieses Agalma auch nur annähernd zu berechnen ist unmöglich[d]).

Und somit bleibt das einzige alte Heraagalma, von dem wir nähere Kunde besitzen,

die samische Hera des Smilis.

(Hierzu die Münztafel I.)

Bezeugt ist diese mehrfach, am nachdrücklichsten von Pausanias[e]), demnächst von Olympichos bei Clemens von Alexandrien[f]), endlich, allerdings mehr beiläufig

a) Pausan. III. 13. 8. Τοῦ δὲ ἡρῴου (des Pleuron) λόφος ἐστὶν οὐ πόρρω, καὶ Ἥρας ἐπὶ τῷ λόφῳ ναὸς Ἀργείας· ἱδρύσασθαι δὲ Εὐρυδίκην φασὶ Λακεδαίμονος θυγατέρα, γυναῖκα δὲ Ἀκρισίου τοῦ Ἄβαντος. Ἥρας δὲ ἱερὸν Ὑπερχειρίας κατὰ μαντείαν ἐποιήθη, τοῦ Εὐρώτα πολὺ τῆς γῆς σφίσιν ἐπικλύζοντος. ξόανον δὲ ἀρχαῖον καλοῦσιν Ἀφροδίτης Ἥρας· ἐπὶ δὲ θυγατρὶ γαμουμένῃ νενομίκασι τὰς μητέρας τῇ θεῷ θύειν. τοῦ λόφου δὲ κατὰ τὴν ἐς δεξιὰν ὁδὸν Ἐτοιμοκλέους ἐστὶν εἰκὼν κτλ. 10)

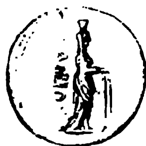
b) Pausan. IX. 34. 3. Κορώνεια δὲ παρείχετο μὲν ἐς μνήμην ἐπὶ τῆς ἀγορᾶς Ἑρμοῦ βωμόν ...... κατωτέρω δὲ ὀλίγον Ἥρας ἐστὶν ἱερὸν καὶ ἄγαλμα ἀρχαῖον Πυθοδώρου τέχνη Θηβαίου· φέρει δὲ ἐπὶ τῇ χειρὶ Σειρῆνας κτλ.

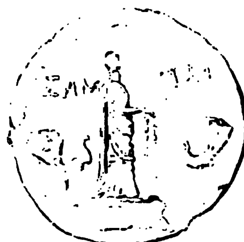
c) τὰς γὰρ δὴ Ἀχελῴου θυγατέρας ἀναπεισθείσας φασὶν ὑπὸ Ἥρας καταστῆναι πρὸς τὰς Μούσας ἐς ᾠδῆς ἔργον· αἱ δὲ ὡς ἐνίκησαν ἀποτίλασαι τῶν Σειρήνων τὰ πτερὰ ποιήσασθαι στεφάνους ἀπ' αὐτῶν λέγονται.

d) Vergl. auch Brunn, Künstlergesch. I. S. 112.

e) Pausan. VII. 4. 4. τὸ δὲ ἱερὸν τὸ ἐν Σάμῳ τῆς Ἥρας εἰσὶν οἳ ἱδρύσασθαί φασι τοὺς ἐν τῇ Ἀργοῖ πλέοντας, ἀπάγεσθαι δὲ αὐτοὺς τὸ ἄγαλμα ἐξ Ἄργους. Σάμιοι δὲ αὐτοὶ τεχθῆναι νομίζουσιν ἐν τῇ νήσῳ τὴν θεὸν παρὰ τῷ Ἰμβράσῳ ποταμῷ καὶ ὑπὸ τῇ λύγῳ τῇ ἐν τῷ Ἡραίῳ κατ' ἐμὲ ἔτι πεφυκυίᾳ· εἶναι δ' οὖν τὸ ἱερὸν τοῦτο ἐν τοῖς μάλιστα ἀρχαῖον οὐχ ἥκιστα ἄν τις καὶ ἐπὶ τῷ ἀγάλματι τεκμαίροιτο· ἔστι γὰρ δὴ ἀνδρὸς ἔργον Αἰγινήτου Σμίλιδος τοῦ Εὐκλείδου. οὗτος ὁ Σμῖλίς ἐστιν ἡλικίαν κατὰ Δαίδαλον, δόξης δὲ οὐκ ἐς τὸ ἴσον ἀφίκετο. Folgt eine Angabe über die Wanderungen des Daedalos, dann fährt Pausan. fort: ὁ δὲ Σμῖλις, ὅτι μὴ παρὰ Σαμίους καὶ ἐς τὴν Ἠλείαν, παρ' ἄλλους γε οὐδένας φανερός ἐστιν ἀποδημήσας· ἐς τούτους δὲ ἀφίκετο, καὶ τὸ ἄγαλμα ἐν Σάμῳ τῆς Ἥρας ὁ ποιήσας ἐστὶν οὗτος.

f) Clem. Alexand. Protrept. cap. 4. § 47. (p. 41. ed. Pott.) τὸ δὲ ἐν Σάμῳ τῆς Ἥρας ξόανον σμίλῃ τῇ Σμίλιδος τοῦ Εὐκλείδου πεποιῆσθαι Ὀλύμπιχος ἐν Σαμιακοῖς ἱστορεῖ. Wegen der krit. Herstellung des Textes vergl. Förster a. a. O. S. 23.


1.


3


2.


4


5

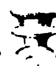

6.


7.

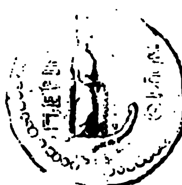

8.


9.







10.


11.


12.

von Kallimachos bei Eusebius[a]) um von Athenagoras als dem vierten Zeugen (s. oben S. 9 N. b.) abzusehen. Aus diesen Stellen, am gewissesten wiederum aus der des Pausanias, geht aber weiter hervor, daß dieses Xoanon des Smilis das eigentliche Tempelbild der Hera in Samos war, welches bis auf die Zeiten unserer alten Zeugen erhalten blieb und durch keine andere, neuere Statue ersetzt oder verdrängt worden ist, während dasselbe seinerseits das erste statuengestaltige Agalma, welches unter Prokles aufgestellt worden war (s. oben S. 10) im Cultus ablöste oder verdrängte und in hohem Grade wahrscheinlich ist es, daß seine Verfertigung mit dem Neubau des samischen Heratempels durch Rhoikos[b]) zusammenhing[c]). Wenn nun aber der Beginn dieses Baues durch Rhoikos höchst wahrscheinlich bis in die 20er Oll. hinaufreicht und der Tempel um die Mitte der 30er Oll. in der Hauptsache vollendet gewesen zu sein scheint[d]), so wird man sich dem Schlusse nicht leicht zu entziehn vermögen, daß auch das Bild von Smilis bis in diese Zeit hinauf zu datiren sei und schwerlich steht der Annahme seines so hohen Alters eine unübersteigliche Schwierigkeit entgegen.[11])

War aber das Xoanon des Smilis das einzige bis in die Spätzeit unserer Berichterstatter vorhandene Tempelbild der Hera im Heraeon von Samos, so kann es auch keinem Zweifel unterliegen, zunächst, daß sich auf dieses die Nachricht des Varro[e]) beziehe, dasselbe sei in der Tracht einer Hochzeiterin oder Braut gestaltet gewesen und weiter, daß die alterthümliche Heragestalt, welche wir auf samischen Münzen finden, nicht etwa das ältere ἄγαλμα ἀνδριαντοειδές, sondern das Xoanon des Smilis darstelle[f]), was wiederum, da die bräutliche Tracht besonders den weiten Schleier bedingt, durch die Angabe Varros über die Ausstattung des Cultbildes der Hera bestätigt wird.

Die in Frage kommenden samischen Münzen, von denen auf der I. Münztafel No. 1—9 eine Auswahl der am meisten charakteristischen Stücke nach den Originalen neu gezeichnet[12]) vorliegt, zerfallen zu oberst in zwei verschiedene Reihen, eine ältere und eine jüngere. Die ältere umfaßt theils autonome (Münztafel I. No. 1 u. 2[g]))

a) Euseb. Praeparat. evang. III. 8. Ἥρας δὲ καὶ Σάμιοι ξύλινον εἶχον ἕδος (vergl. oben S. 4, Note a), ὥς φησι Καλλίμαχος·

οὔπω Σμιλικὸν ἔργον ἐΰξοον, ἀλλ' ἐπὶ τεθμῷ
δηναιῷ γλυφάνων ἄξοος ἦσθα σανίς.

Wegen der krit. Herstellung des Textes vergl. wiederum Förster a. a. O. S. 21 f.

b) Herod. III. 60. τρίτον δέ σφι (Σαμίοισιν) ἐξέργασται νηὸς μέγιστος πάντων νηῶν τῶν ἡμεῖς ἴδμεν, τοῦ ἀρχιτέκτων πρῶτος ἐγένετο Ῥοῖκος Φίλεω ἐπιχώριος.

c) Vergl. Brunn, Künstlergesch. I. S. 28, Die Kunst bei Homer u. s. w. S. 29 u. S. 43, Förster a. a. O. S. 15 ff., Urlichs, Die Anfänge der griech. Künstlergesch. S. 28.

d) Vergl. m. Gesch. der griech. Plastik 2. Aufl. I. S. 69 und die das. in Anm. 7 angeführte Litteratur, zu der neuestens Förster a. a. O. S. 17 und Urlichs a. a. O. S. 7 ff. gekommen sind.

e) Bei Lactant. Inst I. 17. Insulam Samum scribit Varro prius Partheniam nominatam, quod ibi Juno adoleverit ibique etiam Jovi nupserit. Itaque nobilissimum et antiquissimum templum eius est Sami et simulacrum in habitu nubentis figuratum et sacra eius anniversaria nuptiarum ritu celebrantur.

f) So nehmen auch Wieseler in Paulys Realencyclopädie IV. S. 581 und Förster a. a. O. S. 25 f. an, während Brunn, Künstlergesch. I. S. 26 glaubte, die Frage, ob dies Münzbild nach Smilis copirt sei, lasse sich nicht mit Sicherheit entscheiden. Vergl. auch m. Gesch. d. griech. Plast. 2. Aufl. I. S. 80.

g) No. 1 aus der Sammlung Imhoof-Blumer in Winterthur, No. 2 aus der königl. Sammlung in Berlin. Vergl. Mionnet, Descript. III. 282. 164, Suppl. VI. 412. 175.

theils unter den früheren Kaisern (von Augustus bis Caracalla[a]) geprägte Münzen, welche das alte Herabild, wenn überhaupt copiert, so jedenfalls in freier Weise und ohne die Absicht die Einzelheiten wiederzugeben, darstellen, und zwar im Profil, meistens rechts-, einzeln auch linkshin, bald allein, bald (Münztafel I. No. 3[b]) von zwei Pfauen umgeben, denen man auf den Münzen der zweiten Reihe gelegentlich, und zwar nicht selten wieder begegnet. Aus diesen Typen kann man also Genaueres über das Agalma von Smilis nicht entnehmen und eben so wenig kann der auf anderen Münzen dieser frühern Periode vorkommende Herakopf (s. Münztafel II. No. 2) als eine unmittelbare Nachbildung dessen der alten Tempelstatue gelten. Anders ist es mit den Münzen der zweiten Reihe, welche unter Hadrian[c]) beginnt und sich bis zum jüngern Valerian[d]) in fast ununterbrochener Folge und in sehr zahlreichen Exemplaren fortsetzt. Diese Münzen stellen das alte Bild von vorn dar, und zwar, trotz mancherlei Variationen in Einzelheiten so, daß man nicht allein daran nicht zweifeln kann, daß es sich immer um ein und dasselbe Bild handelt, sondern daß offenbar die Stempelschneider beflissen gewesen sind, dasselbe charakteristisch und, so weit dies in ihrer Technik lag, getreu wiederzugeben. Die Münzen dieser zweiten Reihe also sind es, an welche man sich zu halten hat, wenn man von dem alten Xoanon des Smilis eine genauere Vorstellung gewinnen will. Das Bild steht in allen Exemplaren gleichmäßig steif aufrecht, die Arme sind vom Ellenbogen an seitlich ausgebreitet oder, wenn man die Profildarstellungen berücksichtigen darf, vorgestreckt und die Hände sind mit zwei Phialen ausgestattet, welche nicht in allen Exemplaren gleich deutlich ausgeprägt oder erhalten, aber stets vorhanden sind. Getragen werden die Arme von zwei Stützen[13]), welche seltener (s. z. B. Münztafel I. No. 4, zweifelhafter in No. 5) ganz glatt, häufiger durch ein Ornament verziert sind, das wie an einander gereihte Kugeln aussieht (Münztafel I. No. 6—9) und am wahrscheinlichsten als Buckeln edelern Stoffes (Metall) erklärt werden wird, mit denen die stützenden Stäbe ähnlich wie manche Scepter[e]) beschlagen sind. Bekleidet ist die Gestalt mit einem langen Chiton poderes, für welchen man das Wort πάτος als die klassische Bezeichnung wird anwenden dürfen[f]), und welcher entweder mit einem großen, bis zu den Knien herabreichenden Überschlage (Diploïs) versehn oder über welchen ein Obergewand von der angegebenen Länge gezogen ist. Zusammengehalten wird dieser Theil der Gewandung durch zwei sich schräg überkreuzende Bänder oder Binden, welche von den Armen oder Schultern herabzukommen scheinen, gelegentlich glatt sind, in anderen Exemplaren

a) Vergl. Mionnet, Suppl. a. a. O. p. 413. 179 (August), Descript. a. a. O. p. 283. 167 f. S. No. 181 (Caligula, Claudius), D. 284. 172. 173 (nach links) S. 414. 183 (im Tempel, Domitian) ib. 185 (Domitia, mit Pfau), D. 285. 178 (M. Aurel) 286. 184 (nach links, Commodus), 287. 189 (Domna), ib. 192. (Caracalla).

b) Unter Vespasian geprägt; aus der königl. Sammlung in Berlin. No. 4, 6, 8 sind aus der Imhoof-Blumer'schen, No. 5, 7, 9 aus der königl. Sammlung in Berlin.

c) S. Mionnet, Suppl. a. a. O. p. 415. 187.

d) S. Mionnet, Descript. a. a. O. p. 303. 317.

e) Vergl. z. B. diejenigen des Zeus in den Bd. II. S. 181 f. unter E, F, G, K, M, N, P, Y bezeichneten Vasenbildern, diejenigen der Hera in den Vasenbildern unten Cap. IX.

f) Nach Hesych. v. πάτος καὶ ἔνδυμα τῆς Ἥρας und dem Fragmente des Kallimachos in Cramers Anecd. III. p. 93. 19: Ἥρης,

ἄγνον ὑφαινέμεναι τῇσι μέμηλε πάτος.

Vergl. Förster a. a. O. S. 27. Note 146.

und zwar häufiger (am deutlichsten Münztafel I. No. 4, vergl. No. 8 und 9) mit an einander gereihten Kugeln oder Knoten verziert erscheinen und wohl als von dem Gewande verschiedenfarbige, am wahrscheinlichsten geknotete Binden zu erklären sein werden. Endlich sind die Schultern des Bildes von einem kragenartigen, auf der Brust runde Bogenfalten bildenden Überwurf (ἔγκυκλον?) bedeckt, während von seinem Kopf ein langer und weiter Schleier hinterwärts und über die ausgebreiteten Arme bis auf den Boden herabfällt. Die Bestandtheile dieser Bekleidung bleiben immer dieselben, dagegen wechselt die Weite derselben von einer beträchtlichen Fülle (s. Münztafel I. No. 4 und 5, und besonders No. 8) bis zu grosser Knappheit und Enge (s. Münztafel I. No. 6) so sehr, daß man auf den Gedanken einer realen, also wechselnden Bekleidung des ohne Gewand geschnitzten Bildes geführt wird, ein Gedanke, der nicht allein durch die Analogie anderer alter Xoana, sondern auch durch einen in mehren und guten Exemplaren der Münzen wahrnehmbaren freiern Zug und Fall der Falten sowie durch die erwähnten kreuzweißen Binden unterstützt wird, welche letztere füglich zum Zusammenhalten der realen Gewandstoffe gedient haben können, ohne daß jedoch irgend etwas zu demselben Zwingendes vorläge. Unbezweifelbar wechselnd ist dagegen der Aufsatz auf dem Haupte des Bildes, von dessen verschiedenen Gestaltungen die Figuren a—g der ersten Münztafel die wichtigsten Varianten in vergrößerter Zeichnung vor Augen stellen, und der in gewissen Fällen (s. Fig. a—c) allerdings ohne Frage die Bezeichnung »Kalathos« verdient, während diese in anderen (s. Fig. d—g) einigermaßen fraglich erscheint[14]. Alle weiteren Verschiedenheiten der Münztypen sind für die Gestalt des Bildes von keinerlei Bedeutung, denn es ist offenbar Sache der freien Wahl des Stempelschneiders (oder seines Auftraggebers), ob er die Göttin allein oder in einem Tempel, von ihren heiligen Pfauen umgeben oder ohne dieselben darstellen wollte und eben so ist es Sache der freien Wahl, ob man sich bei dem Münztypus auf die Göttin beschränkte oder mit ihr eine zweite Figur, den Kaiser[a]) oder eine weibliche Person verband, welche letztere als Priesterin angesprochen worden ist[b]), richtiger jedoch Nemesis[c]) genannt wird, wie das besonders solche Münzen von Samos[d]) erweisen, welche die fragliche Figur mit dem Attribute des Rades ausgestattet zeigen, während es sich überhaupt bezweifeln läßt, ob auf Münzen, also officiellen Darstellungen, eine Priesterin jemals gleich groß neben ihre Göttin gestellt worden ist[e]).

Wiederholt ist die Figur der samischen Hera auf den Münzen der samischen Colonie Perinthos[f]), und zwar in derjenigen Profildarstellung, welche sich auf den früheren, autonomen oder unter den ersten Kaisern geprägten samischen Münzen findet (s. Münztafel I. No. 10). Auf diesen perinthischen Münzen steht das Bild, welches doch wohl als Nachbildung einer Statue, also eines Aphidryma der samischen Hera in Perinthos zu gelten hat, meistens auf dem eigen gestalteten Schiffsvordertheil,

---

a) S. Mionnet, Descript. a. a. O. p. 284. 175.

b) Vergl. Förster a. a. O.

c) So bei Mionnet, z. B. Descript. a. a. O. p. 285. 177, 287. 194, 292. 221 u. sonst, Lenormant, N. gal. myth. p. 82 No. 11.

d) So z. B. bei Mionnet a. a. O. p. 300. 293, Suppl. a. a. O. p. 427. 267, 430. 291 u. sonst

e) Friedlaender brieflich.

f) Vergl. Panofka, Res Samiorum p. 23, Eckhel, Doct. num. vet. II. p. 39 sq.

der σάμαινα, also dem alten redenden Emblem von Samos, das auch auf dessen Münzen angebracht ist[a]), kommt aber auch ohne dieses, mit der Aufschrift ΗΡΑ ΠΕΡΙΝΘΙΩΝ vor[b]).

Erhaltene archaïsche und archaïstische Darstellungen der Hera.

Im nächsten Anschluß an den samischen Münztypus mit den Nachbildungen der Hera des Smilis mögen hier vorab die Münzen einiger anderer Städte besprochen werden, welche ein mehr oder weniger ähnliches, alterthümliches Bild darbieten, wobei aber von vorn herein hervorgehoben werden muß, daß hier so wenig wie bei den in Vasenbildern dargestellten und in Terracotten erhaltenen alterthümlichen, weiblichen Götterbildern, von denen weiterhin gesprochen werden soll, überall der Name der Hera gewährleistet und mit Zuversicht anwendbar ist.

Voran stehe das Gepräge von Kaisermünzen der am Fuße des Tmolos gelegenen kleinen lydischen Stadt Hypaepa, dessen verschleiertes altes Idol (s. Münztafel I. No. 11[c]), schon in älterer Zeit mehrfach als dasjenige der Hera betrachtet[d]), neuestens zu dem samischen in die allernächste Beziehung gebracht worden, indem der Cultus in Hypaepa als von Samos gestiftet und das in Rede stehende Bild gradezu als ein Aphidryma des samischen von Smilis angesprochen worden ist[e]). Leider giebt es für diese Annahme, welche man doch nicht als an und für sich so wahrscheinlich nennen kann, daß sie keines Beweises bedürfte, keinerlei weder unmittelbares noch mittelbares Zeugniß und deshalb wird auch der beste Grund für die Benennung des fraglichen Bildes als Hera zum mindesten schwankend. Denn wie wenig die bloße Ähnlichkeit mit dem Bilde der samischen Hera beweisen könne, zeigen andere Münzen lydischer Städte, Gordus Julias[f]), Maeonias[g]) und Sardes'[h]) deren Typen ebenfalls ein ganz ähnliches, nur durch ein paar Attribute unterschiedenes Idol darstellen. Diese Attribute sind eine Ähre rechts und ein Mohnkopf links neben der Göttin aus dem Boden sprießend und von ihr mit den Händen gehalten und nach diesen Attributen und dem für Sardes bezeugten Cultus der Kora hat Eckhel[i]) in dem Bilde der sardischen Münze, welchem das gordenische und das maeonische ganz entspricht, Kora erkannt, eine Nomenclatur, gegen welche sich kaum Ernstliches wird sagen lassen und welche durch ein albernes »Hera-Kora«[k]) gewiß nicht verbessert wird. Wenn man sich nun geneigt fühlen wird, in dem Typus der Münzen einer vierten lydischen Stadt

---

a) Siehe Mionnet, Descript. III. 282 sqq. 164 und vergl. Suid. s. v. Σάμαινα.

b) Vergl. Fox, Uned. or rare greek coins, Suppl. plate No. 15.

c) Unter Valerianus sen. geprägtes Exemplar der Imhoof-Blumer'schen Sammlung, vergl. Mionnet, Descript. IV. 59. 314

d) Vergl. Eckhel, Doct. Num. vet. III. p. 104: passim creditur esse Juno Pronuba, cuius similis fuit habitus, und s. Mionnet, Descript. IV. 53. sqq. 275. sqq. Suppl. VII. 358. sqq. 185 sqq.

e) Förster a. a. O S. 27 f.

f) Mionnet, Descript. IV. 41 sq. 217, 43. 225 sq.

g) Mionnet, Descript. IV. 65. 350, eine Abbildung bei Lenormant, Nouv. Gal. myth. pl. XIV. No. 8.

h) Mionnet, Suppl. VII. 415. 452 sq, 421. 490, 428. 510, 429 514, 433. 535, eine Abbildung der letzten Münze bei Lenormant a. a. O. No. 9. Vergl. noch Mionnet, Descript. IV. 120. 676.

i) Doct. Num. vet. III. p. 112, vergl. Mionnet, Descript. a. a. O. 129. 737. Suppl. a. a. O.

k) Lenormant a. a. O. p. 86 und 88.

dieselbe Göttin zu erkennen, welche uns in dem ganz ähnlichen dreier anderer entgegentritt, so muß freilich hier das Fehlen grade der Attribute, welche dort die Nomenclatur bestimmen und rechtfertigen, anerkannt werden und Eckhel (a. a. O. p. 104) hat deswegen auch bei dem hypaepenischen Bilde nicht an Kora gedacht, sondern die Vermuthung ausgesprochen, vielleicht sei Aphrodite hier in dieser Gestalt verehrt worden. Ein Cultus der Aphrodite ist nun freilich in Hypaepa nicht bezeugt, und wenn Eckhel als Grund seiner Vermuthung die Notiz des Stephanus von Byzanz [a]) anführt, Hypaepa habe besonders schöne Frauen gehabt, was als Gabe der Aphrodite galt, so mag Förster (a. a. O. S. 28) Recht haben, wenn er sagt, hieraus folge nicht, daß Aphrodite in Hypaepa ein besonderes Heiligthum gehabt habe. Allein, wenn sich somit nicht beweisen läßt, das alte Idol auf den in Frage kommenden Münzen sei dasjenige der Aphrodite, so ist der Name der Hera für dasselbe mindestens eben so unbeweisbar und seine Richtigkeit wird auch dadurch nicht erwiesen, daß ein wiederum nahe verwandtes altes Bild, welches mit einigen Varianten auf autonomen Erzmünzen von Apamea in Phrygien [b]) vorkommt (siehe ein Exemplar Münztafel I. No. 12 [c]), bisher ohne Widerspruch mit dem Namen der Hera (s. g. Juno Pronuba) belegt worden ist. Denn es muß wiederholt werden, daß die bloße Ähnlichkeit der Form für die Identität des solchen alten Idolen zu gebenden Namens allein nicht ausreicht, wie abgesehn von anderen Arten von Monumenten grade auf dem Gebiete der Münzen die häufige Wiederkehr desselben höchstens in den Attributen oder im Beiwerk — und auch dies nicht immer — unterschiedenen Typus bei verschiedenen Gottheiten (so Kybele, Hera, Artemis, Aphrodite) zeigt [d]). Daß indessen das Idol auf den Münzen von Hypaepa so gut wie dasjenige auf den Münzen von Apamea nicht Hera sei oder sein könne, soll durch das Vorstehende keineswegs behauptet werden. Beiden ist gemeinsam die mit dem samischen Herabild übereinkommende Stellung mit vom Ellenbogen an ausgebreiteten Armen, die Bekleidung mit einem gegürteten Doppelchiton, der bis auf die Füße und dessen Überschlag bis zum Schooße reicht, der kalathosartige Kopfaufsatz und der über diesen gezogene, große, sich nach den Händen ausbreitende Schleier. Beide Bilder haben leere Hände, welche aber bei dem von Apamea von verzierten Stützen getragen werden, gleichwie sie sich bei dem samischen finden und bei anderen ähnlichen Bildern (z. B. der Artemis von Ephesos, von Magnesia, der Kybele von Klazomene u. a.) wiederholen, während das Bild von Hypaepa solcher Stützen entbehrt, welche mit der Bedeutung der dargestellten göttlichen Person auf keinen Fall irgend Etwas zu thun haben.

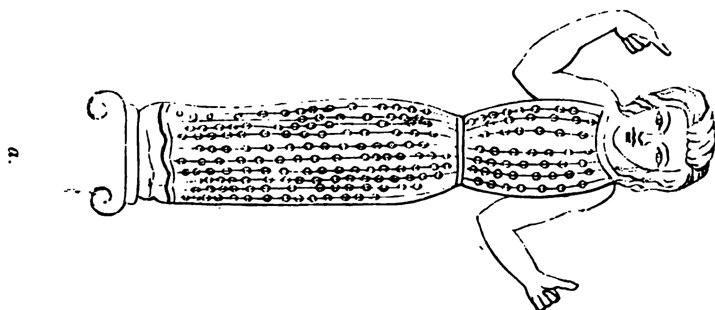
An die alten Xoana in Münztypen reihen sich am natürlichsten die in anderen Kunstwerken überlieferten alten Bilder der Hera an. Am sichersten dürfen wir solche in ein paar Vasengemälden (s. Fig. 2) erkennen, nämlich in den beiden Iovasen, von denen die Coghill'sche (Fig. 2. a) bereits oben S. 8 f. besprochen,

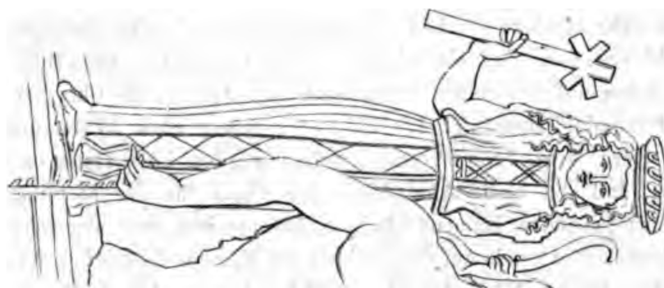
a) Steph. Byzant. s. v. Ὕπαιπα· καλλίστας ἔχειν γυναῖκας δῶρον Ἀφροδίτης.

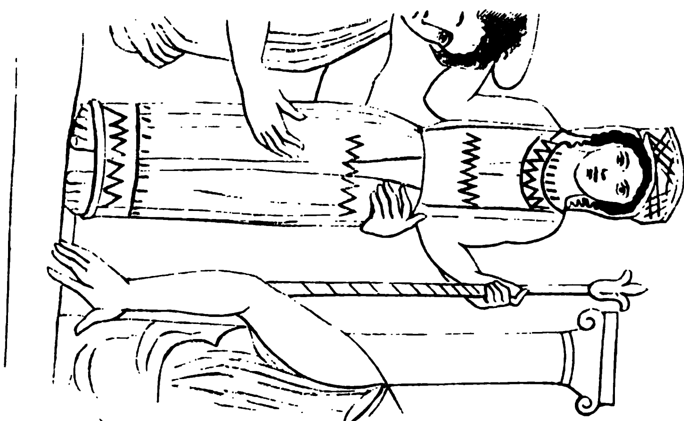
b) S. Eckhel a. a. O. p. 132, Mionnet, Descript. IV. 227. 194 sqq., Suppl. VII. 507 sq. 123 sq.

c) Aus der Imhoof-Blumer'schen Sammlung = Mionnet, Descr. IV. 227. 196.

d) Vergl. nur die mancherlei, wenn auch nicht aus den besten Quellen geschöpften und in Einzelheiten Nichts weniger als zuverlässigen Beispiele bei Gerhard, Ant. Bildwerke, Taf. 305, 307 u. 308. Eine ganze Folge solcher Münzen der Imhoof-Blumer'schen und der berliner königlichen Sammlung liegt mir in Abdrücken vor.


a.


b.


c.

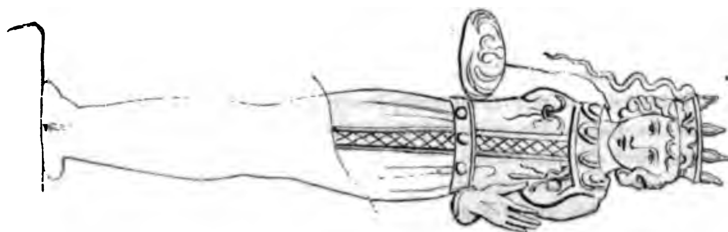

d.

Fig. 2. Archaische Herabilder aus Vasengemälden.

dagegen die berliner[a]) (Fig. 2. b) hier näher zu besprechen ist. Das Bild auf der berliner Iovase, welches nicht wie dasjenige der Coghill'schen ἐπὶ κίονος, sondern auf der breiten Basis steht, auf welche sich auch Io gesetzt hat, erscheint in derselben steifruhigen Haltung, welche wir auf den eben betrachteten Münztypen gefunden haben, mit geschlossenen Füßen und in den Ellenbogen erhobenen und ausgebreiteten Armen, bekleidet mit einem einfachen, gegürteten, ärmellosen Chiton, ohne Schleier, das Haupt sei es mit einem sehr niedrigen, verzierten Kalathos sei es mit einem Stephanos geschmückt, unter welchem die gelösten Haare auf die Schultern herabfallen. Als Attribute trägt es in der linken Hand einen Bogen, in der rechten eine aus kreuzweise gebundenen Hölzern gebildete, aber verständigerweise nicht als entzündet dargestellte Fackel. Wenn nun Gerhard[b]) meint, daß für die Bestimmung dieser Göttin unsere gewöhnliche Mythologie nicht ausreiche, so hat er in sofern Recht, als wir aus schriftlichen Nachrichten über alte Herabilder die hier verbundenen Attribute nicht nachzuweisen und zu belegen im Stande sind, Unrecht aber hat er, wenn er, der angeblich jungfräulichen Bekleidung wegen, in dem Bild »am liebsten eine Artemis« erblicken will, denn Artemis hat mit dem Iomythus Nichts zu thun und das Bild an welchem Io sitzt, kann eben nur ein Herabild[15]) sein, welches, wie Gerhard selbst im Verfolge seines Textes anerkennt, wir hier annehmen müßten auch wenn wir seine Attribute passend zu deuten nicht im Stande wären. Das aber ist nicht der Fall. Grade in Argos wurde Hera unter dem Beinamen Eileithyia verehrt[c]) und Gerhard sagt zu wenig mit den Worten: Bogen und Fackel seien einer Geburtsgöttin Hera (Hera-Eileithyia) nicht entgegen und der »Modius« (Kalathos so gut wie Stephanos) kommen derselben (d. h. der Hera schlechthin) zu. Denn Fackeln als Attribute der Eileithyia in Aegion in Achaia bezeugt und deutet Pausanias[d]) und außerdem führt eine solche die römische Juno Lucina[e]); der Sinn wird am wahrscheinlichsten der an zweiter Stelle von Pausanias angedeutete sein, daß Eileithyia die Kinder an's Licht bringt[f]). Was aber den Bogen anlangt, wird man wohl an die homerischen Verse[g]):

ὡς δ' ὅταν ὠδίνουσαν ἔχῃ βέλος ὀξὺ γυναῖκα,
δριμύ, τό τε προϊεῖσι μογοστόκοι Εἰλείθυιαι,
Ἥρης θυγατέρες, πικρὰς ὠδῖνας ἔχουσαι

erinnern dürfen, deren Vergleich sehr füglich von einem bildenden Künstler in ein reales Attribut der Geburtsgöttin umgesetzt werden konnte[h]).

---

a) Siehe Band II. S. 467 f., Atlas Taf. VII. No. 9 und Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 115, Taf. 309 No. 9, wo das alte Agalma allein wiederholt ist.

b) Berlins antike Bildwerke S. 260 No. 902.

c) Hesych. v. Εἰλείθυια, vergl. Gerhard Griech. Mythol. § 221. 3, Welcker, Griech. Götterlehre I. S. 372.

d) Pausan. VII. 23. 5 Αἰγιεῦσι δὲ Εἰλειθυίας ἱερόν ἐστιν ἀρχαῖον καὶ ἡ Εἰλείθυια .... ξόανον ..... 6. καὶ ταῖς χερσὶ τῇ μὲν ἐς εὐθὺ ἐκτέταται, τῇ δὲ ἀνέχει δᾷδα· Εἰλειθυίᾳ δὲ εἰκάσαι τις ἂν εἶναι δᾷδας, ὅτι γυναιξὶν ἐν ἴσῳ καὶ πῦρ εἰσὶν αἱ ὠδῖνες. ἔχοιεν δ' ἂν λόγον καὶ ἐπὶ τοιῷδε αἱ δᾷδες, ὅτι Εἰλείθυιά ἐστιν ἡ ἐς φῶς ἄγουσα τοὺς παῖδας. Vergl. Welcker, Griech. Götterlehre III. S. 128 und Müllers Handb. § 392 Anm. 4.

e) Vergl. Brunn in den Ann. dell' Inst. von 1848 p. 432 sq.

f) Vergl. Il. XVI. 187 αὐτὰρ ἐπειδὴ τόν γε μογοστόκος Εἰλείθυια ἐξάγαγε προφόωσδε

g) Il XI. 269 sqq.

h) Vergl. auch Preller, Griech. Mythol., 2. Aufl. I. S. 135, Wieseler in Paulys Realencyclopädie IV. S. 581.

Wenn hiernach schwerlich ein triftiger Grund vorliegt, das in Rede stehende Agalma der berliner Iovase nicht als ein solches der Hera anzuerkennen, womit allerdings nicht gesagt werden soll noch kann, daß es das getreue Abbild eines wirklich vorhanden und mit eben diesen Attributen ausgestattet gewesenen Cultusbildes sei und nicht vielmehr eine sinnreiche Erfindung des Vasenmalers oder des Künstlers, dem er nachgearbeitet haben mag, so muß dagegen der Name der Hera für das alte Idol auf der Vase mit Oinomaos' Opfer in Neapel[a]) entschieden in Abrede gestellt werden[16]). Der richtige Name für dies Idol ist derjenige der Artemis, wahrscheinlich Artemis Alpheioa oder Alpheionia, welchen O. Müller ihm beilegt und den auch Ritschl gebilligt hat[b]).

Dagegen wird man sich, wenngleich nicht ohne jegliches Bedenken entschließen, mit Heydemann[c]) den Namen der Hera einem alten Agalma beizulegen, welches auf einer Vase der Sammlung Jatta in Ruvo[d]) den Mittelpunkt einer unedirten Darstellung des Raubes der Leukippiden bildet (s. Fig. 2. c[e]). An sich betrachtet scheint allerdings das in Rede stehende Bild, welches im verzierten und gegürteten einfachen Chiton und mit der Attributausstattung von Kalathos oder Stephanos auf dem Haupte, des Scepters in der Linken und einer Phiale in der Rechten dargestellt ist, alle Anzeichen eines Herabildes zu haben und würde gewiß nur als solches bezeichnet werden, wenn man es allein in's Auge faßte. Das Bedenken knüpft sich an die Scene, in welcher es erscheint und an die Parallele, welche die berühmte Vase des Meidias im britischen Museum[f]) darbietet. Auch in dieser Darstellung bildet den Mittelpunkt der Composition ein ähnliches altes Agalma (s. Fig. 2. d[g]), welches, mit dem verzierten Kalathos oder Stephanos geschmückt, im enganliegenden, gegürteten und mit einem Streifen Stickerei verzierten Chiton dasteht, mit einer durch ein auf ihre Fläche gemaltes Ornament nicht ganz leicht erkennbaren Phiale in der rechten Hand oder genauer auf dem rechten Vorderarme, die rechte Hand ohne Attribut geöffnet erhoben. Gerhard[h]) hat, anerkennend, daß man nach dem Aussehn dieses Bildes zweifeln könne, welche Göttin älterer Gestaltung, Hera, Artemis oder auch Aphrodite in ihm dargestellt sei und auf die auch in seinem Prodromus (S. 35, 88) behandelte Vieldeutigkeit ähnlicher Schnitzbilder in Vasengemälden hinweisend, gemeint, in diesem Falle komme uns die sonstige Kenntniß messenischer Culte entscheidend genug entgegen, um uns mit

a) Gerhard u. Panofka, Neap. ant. Bildwerke S. 342, Finati, R. Museo Borbonico II. p. 161, abgeb. bei Dubois-Maisonneuve, Introd. à l'étude des vases pl. 30 (wiederholt in der Archäol. Zeitung von 1853 Taf. 55 vergl. S. 49 f. und bei Inghirami, Mon. Etruschi V. tav. 15), das Agalma allein auch in Gerhards Ant. Bildwerken Taf. 309 No. 8.

b) O. Müller im Handb. § 404 Anm. 4 S. 705, Ritschl, Kl. Schriften I. S. 810 f. in der Anmerkung.

c) Im Bullettino dell' Inst. 1871. p. 223.

d) Catalogo della collezione Jatta in Ruvo No. 1096.

e) Nach einer Durchzeichnung des Originals, welche ich Dr. Heydemanns Güte verdanke.

f) Newton, A Catalogue of Vases in the brit. Mus. II. p. 8 sq. No. 1264. Die nicht eben getreuen Abbildungen sind das. p. 13 angeführt. Das Agalma allein ist, sehr ungenau, in Gerhards Ant. Bildwerken Taf. 309 No. 13 wiederholt.

g) Nach einer neuen Zeichnung vom Original, welche der Güte A. S. Murrays in London verdankt wird.

h) Gesammelte Abhandlungen I. S. 181 und 187. Newton a. a. O. schließt sich Gerhard in Betreff des dem Agalma zu gebenden Namens an.

aller Wahrscheinlichkeit Artemis erkennen zu lassen, welche bald als Eleia (nach Hesych.), bald als Laphria (nach Pausan. IV. 31. 7, vergl. VII. 18. 8) in Messenien, als dem Schauplatze der dargestellten mythischen Handlung verehrt worden ist. Daß dieses viel Wahrscheinlichkeit hat, läßt sich um so weniger läugnen, als Hilaeira Priesterin der Artemis genannt wird[a]) und grade Artemis, auch abgesehn von der oben besprochenen Oinomaosvase in alten Idolen auf Vasenbildern in ganz ähnlicher Gestalt erscheint[b]). Zwingend aber wird man Gerhards Argumentation dennoch kaum nennen dürfen und wenn man anerkennt, daß wahrscheinlich in zwei in so manchem Betrachte verwandten Darstellungen derselben Scene, wie es die beiden Bilder des Leukippidenraubes sind, auch dieselbe Göttin in den beiden den Mittelpunkt bildenden Agalmaten gemeint sei, sich namentlich durch die Gestalt und Attributausstattung des Bildes auf der Jatta'schen Vase bestimmen lassen, dieselben mit dem Namen der Hera zu belegen. Hera aber findet in dieser Darstellung des Leukippidenraubes, von der schon längst anerkannt ist, daß sie mit den schriftlichen Überlieferungen nicht übereinstimmt und namentlich jede Andeutung des Kampfes vermeidend in bestimmtester Weise auf die aus diesem Raube hervorgehende, unter Zeus' und Aphrodites Schutze geschlossene Ehe hindeutet, eben als Göttin der Ehe der Sache nach ihren durchaus angemessenen Platz, da unter ihrem Einflusse natürlich ein γάμος δι' ἁρπαγῆς altdorischer Sitte grade so gut steht wie jeder andere.



Fig. 3. Archaïsches Agalma im Friese von Phigalia.

Nicht unerwähnt bleiben soll endlich das mit Kalathos und Phiale ausgestattete Agalma, zu dem in einer Darstellung der Raserei des Lykurgos[c]) dessen von ihm mit dem Beile bedrohte Gattin geflohen ist. Daß in diesem Bilde Hera gemeint sei, läßt sich wohl nicht beweisen, hat aber eben so wenig nach der Gestalt und Attributausstattung wie nach dem Inhalte der Scene irgend Etwas gegen sich, da es sehr füg-

a) Hygin. fab. 80.

b) Vergl. z. B. die Vase mit Orest und Iphigenia in Tauris im Bullettino archeol. Italiano I. tav. 7.

c) Mon. dell' Inst. IV. 16. vergl. Ann. von 1845. p. 111 sqq., wo p. 115 das Götterbild unbenannt bleibt.

lich die Göttin der Ehe sein kann, zu der sich die von dem rasenden Gatten bedrohte Frau flüchtet.

Zweifelhafter ist der Name, welcher dem alten Agalma im Friese von Phigalia[a]) (siehe Fig. 3, auf der vorhergehenden Seite, nach dem Gypsabguß in Leipzig neu gezeichnet) beizulegen ist. Dieses archaïsch gehaltene Agalma, an welchem die von einem Kentauren (Eurytos) angegriffene Hippodameia schutzflehend niedergesunken ist, erscheint als ein steifstehendes Bild im einfachen Chiton mit Überschlag (Diploïs), das Haar in Reihenlocken gelegt, ohne Schleier und ohne sichtbare Attribute der Hände, dagegen das Haupt wahrscheinlich mit dem Fragment eines Kalathos bedeckt[17]). Der Herausgeber des IV. Bandes der Marmore im brit. Museum, Taylor Combe, macht a. a. O. p. 27 unverächtliche Gründe für die Benennung Artemis geltend, indem er hervorhebt, daß während der Tempel dem Apollon geweiht war, neben welchem, wie man hinzusetzen kann, die Schwester hilfreich zum Kampfe der Lapithen mit den Kentauren hinzukommt[b]) Artemis, wie bekannt, zu den bei der Hochzeit angerufenen Göttern gehörte und Nichts passender erscheinen könne, als die frech angegriffene Hippodameia schutzflehend das Bild derjenigen Göttin umklammern zu lassen, vor der sie so eben ihr Ehegelübde abgelegt habe. Abgesehn aber von der etwaigen Beziehung auf den Tempel kann man doch nicht sagen, daß Hera als die eigentlichste Τελεία in dieser Scene eine weniger passende Rolle spiele, als Artemis und daß es gerade der Altar der Artemis sei, den Ovid (Metam. XII. 258 sqq.) bei seiner Schilderung dieses Kampfes nenne, ist ein Irrthum. Das einzige sichtbare Attribut des Bildes, der Kalathos (oder sein Fragment) aber kann hier nicht entscheiden, da er sich eben so wohl bei Hera wie bei Artemis nachweisen läßt und so sei nur noch bemerkt, daß auch für den ersten Namen als den dem Agalma von Phigalia beizulegenden sich achtbare Stimmen erklärt haben[c]).

Wenden wir uns von diesen Nachbildungen alter Herabilder zu erhaltenen Originalmonumenten echt archaïschen und archaïstischen Stiles, so würde unter den ersteren ein kolossaler, ohne allen Zweifel echt alterthümlicher, marmorner Kopf in der Villa Ludovisi[d]) einen hervorragenden Ehrenplatz einzunehmen haben, wenn dessen Bedeutung als Hera fester stünde, als dies in der That der Fall ist. Als Herakopf ist er freilich ohne Bedenken von Abeken[e]) angesprochen worden, allein aus unzulänglichen Gründen. Denn, wenn Abeken meint, dieser hoch alterthümliche Kopf enthalte gleichsam die Formenelemente des weltberühmten Herakopfes derselben Villa[f]) so ist das ganz gewiß Nichts, als eitel Illusion und wenn er sich

---

a) Bei Stackelberg, Apollotempel v. Bassae Taf. 29, Ancient Marbles in the brit. Mus. Vol. IV. pl. 10, Expéd. scientif. de la Morée II. pl. 22 Fig. 2.

b) S. Ancient Marbles in the brit. Mus. a. a. O. pl. XI.

c) So, wenn auch nicht mit voller Bestimmtheit Stackelberg a. a. O. S. 74, ohne Rückhalt (»Schnitzbild der Ehegöttin«) Wieseler in s. Artikel »Juno« in Paulys Realencyclop. IV. S. 581.

d) Im ersten Saal oder Vorraum No. 20, Beschreib. Roms III. II. S. 578, vergl. Welcker, Alte Denkmäler I. S. 430 f.

e) Annali dell' Inst. v. 1838 p. 21. sq.

f) A. a. O. p. 21: Rappresenta anche esso (busto) una Giunone per quanto si puo discernere dalla forma della testa che mostra quasi il prototipo del piu elevato busto della stessa collezione.

außerdem auf andere Anzeichen, namentlich aber auf die breite Haarbinde beruft, welche er als Basis eines einst in sie eingezapften metallenen Hauptschmuckes (cerchio di metallo; Stephanos? Stephane?) betrachtet, so mag er mit dieser letztern Vermuthung immerhin Recht haben, allein dieselbe beweist für die Bedeutung der Büste als der einer Hera um so weniger, als einerseits ein stephanosartiger Kopfschmuck, wie schon oben bemerkt, nicht entfernt auf alte Herabilder beschränkt ist und andererseits Hera gar nicht selten in archaïschen Darstellungen ohne einen solchen nachweisbar ist[a]) (s. unten). Mit Recht stellt daher Welcker a. a. O. die Bedeutung dieses Kopfes als Hera in Abrede und mit eben so gutem Rechte läßt er ihn ohne einen andern Namen und nur wenn in den Worten: »vielleicht wird man in dem Werke ein Seitenstück des alten milesischen Apollon erkennen, eher wenigstens als eine Juno« angedeutet liegen sollte, daß Welcker den Kopf, der in der Überschrift: »kolossale Göttin in Villa Ludovisi« und auch im Text einmal »der Kopf einer Göttin« heißt, für männlich gehalten hat, müßte man ihm widersprechen[18]).

Im Übrigen sind wir auf Monumente der Kleinplastik beschränkt.

Unter diesen kann ein angeblich aus Sikyon stammendes Erzfigürchen[b]) nicht ohne einige Zurückhaltung hier genannt werden, da die Zeichnung von zweifelhaftem Werth ist. Diese stellt dasselbe dar den Kopf mit einem verzierten Kalathos geschmückt, unter welchem, seien es lange Locken, seien es geknotete Stemmata, vorn auf die Schultern herabhangen, die Figur selbst, in einen enganliegenden, einfachen, gegürteten Chiton gekleidet und dem Heraidol auf der Coghill'schen Iovase (oben Fig. 2. a.) auffallend ähnlich, steht mit enggeschlossenen Füßen steif aufrecht, die Hände, welche zum Halten jetzt fehlender Attribute geschlossen sind, im Ellenbogen erhoben. Alten Heracultus in Sikyon bezeugt uns Pausanias[c]), zu dessen Zeit aber das Bild, in dem angeblich von Adrastos gestifteten Heiligthume fehlte; sonach kann auch keine begründete Vermuthung über die verloren gegangenen Attribute aufgestellt werden, nur können diese keine Phialen, wie bei dem samischen Xoanon gewesen sein, was die Schließung der Hände beweist, welche dagegen füglich Fackel und Bogen wie das Herabild der berliner Iovase (oben Fig. 2. b.) gehalten haben könnten, ohne daß für die Annahme, dies sei in der That der Fall gewesen, entfernt eingetreten werden soll. Wenn Gerhard (Prodr. a. a. O.) geneigt scheint, das Bild für ein solches der Eileithyia zu halten, so ist dies schwerlich durch irgend Etwas gerechtfertigt, am wenigsten durch die von Gerhard unrichtig bezeichnete Haltung der Hände.

Unter den Terracotten, bei denen es besonders schwierig ist, echt archaïsche und archaïstische Stücke zu unterscheiden, begegnet uns manche Figur, welche bei oberflächlicher Betrachtung auf den Namen der Hera Anspruch zu haben scheint, während man sich bei etwas genauerer Umschau unter diesen Monumenten leicht von der Wahrheit des Ausspruches[d]) überzeugt, daß uns bei ihnen auf's neue die

---

a) Was Abeken a. a. O. p. 28 Note 3 anführt ist nachgeahmt alterthümlich.

b) Abgeb. bei Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 309 No. 6 vergl. Prodromus S. 33 Spalte 2.

c) Pausan. II. 11. 1. Ἐπωπέα δὲ καὶ Ἀρτέμιδι καὶ Ἀπόλλωνι τὸ πλησίον ἱερὸν ποιῆσαι λέγουσι, τὸ δὲ μετ' αὐτὸ Ἥρας Ἄδραστον· ἀγάλματα δὲ ὑπελείπετο οὐδετέρῳ. Vergl. das. § 2 und Gerhard, Griech. Mythol. § 217 Anm. 3. b.

d) Von Michaelis, Archäol. Zeitung von 1864 S. 140, vergl. Gerhard, Prodromus S. 3 und S. 14 Anm. 1.

Erscheinung begegnet, daß in älteren Zeiten ein und derselbe Typus in verschiedenem Sinne angewandt wurde, so daß es durchaus geboten ist, einen bestimmten Götternamen nur da anzuwenden, wo besondere Umstände ihn zu rechtfertigen im Stande sind. Zu solchen besonderen Umständen gehört nun ohne Zweifel der Fundort und zunächst nach Maßgabe eben dieses wird man den folgenden drei Terracottafiguren (siehe Fig. 4), welche aus Samos und aus Argos stammen, den Namen der Hauptgöttin dieser Orte ohne Bedenken zugestehn dürfen.

Am längsten bekannt ist eine aus Samos stammende Gruppe (Fig. 4 a), welche zur Zeit ihrer Veröffentlichung[a]) im Besitze Sir William Gells war und Zeus und Hera neben einander thronend oder sitzend darstellt. Denn an dem Namen der Hera für die weibliche Figur dieser, aus früher (s. Bd. II. S. 31, vgl. Anm. 30) angegebenen Gründen nur für nachgeahmt alterthümlich zu achtenden Gruppe, wie Gerhard es (a. a. O.) thut, zu zweifeln, ist hier um so weniger Anlaß, als zu dem aus dem Fundort abzuleitenden Argumente der Umstand sich gesellt, daß der Zeus doch im Ernste nicht verkannt werden, neben Zeus aber in einem aus Samos stammenden Monumente nimmer eine andere Göttin als Hera sitzen kann, deren Mythus und Cultus auf der Insel sich hauptsächlich um die heilige Eheverbindung mit Zeus drehte[b]). Die Göttin sitzt hier, in einen enganliegenden Chiton gekleidet, welcher den Oberkörper fast wie nackt erscheinen läßt, in regungsloser Starrheit mit einfach neben einander gestellten Füßen und auf den Knien liegenden geöffneten Händen neben dem eben so dasitzenden Gemahle. Charakterisirende Attribute fehlen der Hera abgesehn von dem grade für die Göttin von Samos (s. oben S. 13 f.) und für diese zumal in ihrer Verbindung mit Zeus bezeichnenden Schleier, welcher hier wie bei der Statue des Smilis von dem Kopfe lang zu beiden Seiten über Schultern und Arme herabfällt und sich ganz ähnlich bei dem Zeus wiederholt[c]). Bei Hera scheint er noch einen wulstartigen Kopfschmuck zu bedecken, welcher sich in anderen verwandten Bildern[d]) (s. auch Fig. 4 b) größer wiederholt, während er hier einigermaßen verkümmert und misverstanden aussieht und den man kaum anders als mit dem seither für ihn gangbaren Namen des »Polos«[e]) wird bezeichnen können. Die Haare der Göttin sind nicht ausgebildet und auf den Gesichtstypus derselben ist keinerlei Gewicht zu legen.

Am nächsten steht dieser Figur eine aus gleichem Fundorte stammende und durch Lord Strangford nach Canterbury gelangte Terracotte[f]) (Fig. 4 b), ja sie kann beinahe als deren zierlicher ausgeführte Wiederholung gelten, während auch bei ihr der Fundort über den Namen keinen begründeten Zweifel zuläßt. Die Göttin sitzt hier allein auf einem Throne mit Rücken- und Armlehnen in Stellung und Bekleidung der ersten Figur gleich, nur daß die Unterarme kaum erkennbar

---

a) In Gerhards Antiken Bildwerken Taf. 1, vergl. Prodromus S. 3 ff. und Förster, Die Hochzeit des Zeus und der Hera, Breslau 1867 S. 24.

b) Vergl. Panofka, Res Samiorum p. 59 sq., Förster a. a. O. S. 18 f.

c) Vergl. Bd. II. S. 251 ff.

d) Vergl. die von Michaelis a. a. O. angeführten Beispiele.

e) Vergl. die ausführlichen Erörterungen Gerhards a. a. O. S. 5 f. mit den zugehörigen Anmerkungen.

f) Veröffentlicht von Michaelis in der Archäol. Zeitung a. a. O. Taf. 142 No. 2, vergl. S. 137 (»found at Samos 1823«) und 140 f.

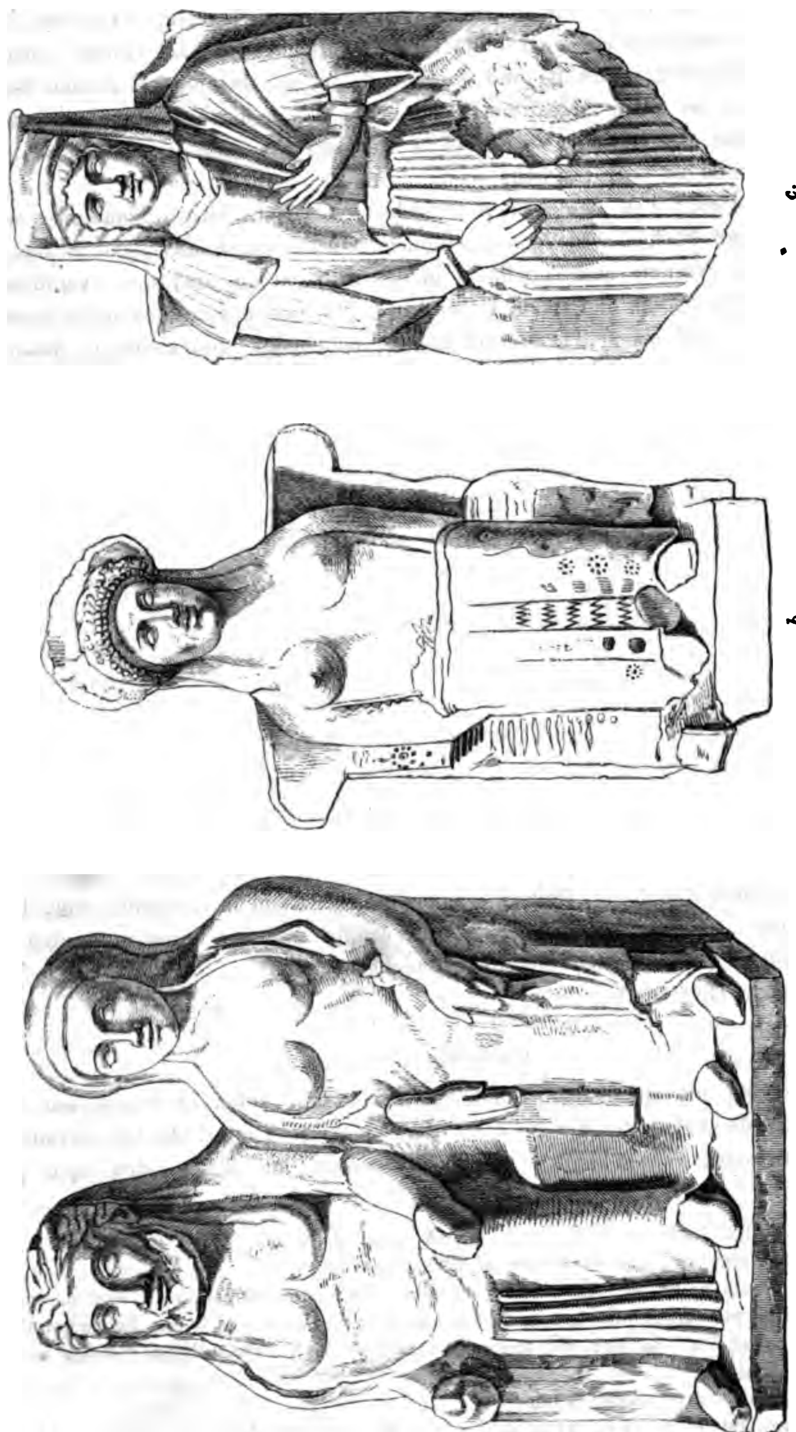


Fig. 4. Archaische (archaistische) Heraterracotten.

angedeutet sind und daß dagegen die Gewandung durch erhaltene Bemalung an dem Theil um die Beine und am Schleier anmuthiger erscheint. Ungleich wuchtiger und verstandener ist, ungeachtet seiner Fragmentirung, der »Polos« (den auch Michaelis wiederholt so nennt) und durchgebildeter ist das in drei Reihen Buckellöckchen über der Stirn angeordnete Haar. Ob die in der Zeichnung erscheinende Emporwendung des Gesichts und Blickes von irgendwelcher Bedeutung sei, muß dahinstehen und ist sehr fraglich.

Verschiedener von den beiden vorstehenden ist die dritte Thonfigur, welche von Conze und Michaelis in Argos gefunden wurde, durch dieselben in das Berliner Museum gelangte und von ihnen in den Annalen des Instituts[a]) veröffentlicht ist (s. Fig. 4 c). Auch hier ist die Göttin, an deren Namen wiederum nicht gezweifelt werden kann, auf einem Throne mit hoher Rückenlehne und niedrigen Armlehnen sitzend dargestellt, obgleich die Biegung der Beine nur sehr wenig hervortritt. Bekleidet ist sie mit einem langen, wie es scheint gegürteten Ärmelchiton mit Diploïs, ihr Haupt trägt einen schlichten Stephanos[b]), über welchen der Schleier gezogen ist, der auf die rechte Schulter frei herabhangt, während er von der linken Hand der Göttin gefaßt und etwas nach vorn gezogen wird; die rechte Hand ruht geöffnet auf dem Oberschenkel und beide Arme sind mit Armbändern geschmückt. Das Haar, welches in ziemlich bedeutender Masse unter dem Stephanos und Schleier sichtbar wird, ist in leichten Wellen vom Scheitel zu den Seiten gestrichen und hangt neben den Wangen, die Ohren bedeckend, auf die Schultern herab, das Köpfchen ist zierlich und ohne besonders hervortretende Züge des Archaïsmus[c]) modellirt, und dieser Umstand sowohl, wie der ganze Formencharakter der kleinen Figur läßt zweifeln, ob dieselbe von echter Alterthümlichkeit ist. An Werth wird ihr indessen kaum Etwas dadurch entzogen, wenn man sie als nachgeahmt betrachtet, denn jedenfalls geht sie auf einen alterthümlichen Typus zurück, von welchem letztern die Herausgeber ohne Zweifel mit Recht sagen, er sei gewiß älter, als derjenige der berühmten polykletischen Statue.

Nach einer Angabe O. Müllers[d]) soll ein Privatmann in Cambridge eine Terracotte besitzen, welche Hera nubentis habitu drapirt und mit verua unter den Händen darstellt. Näheres über dieselbe ist nicht bekannt.

Auf dem Gebiete der

Reliefbildnerei

kann von echt alterthümlichen Monumenten hier mit voller Sicherheit nur eines, No. 1, die bekannte Metope eines der jüngeren Tempel (E. bei Serradifalco) in der Unterstadt von Selinunt[e]) angeführt werden, auf dessen, den ἱερὸς γάμος

a) Ann. dell' Inst. von 1861. tav. d'agg. A vergl. p. 17.

b) Nicht eine στεφάνη, wie Conze u. Michaelis sagen.

c) Im Texte heißt es: »gli occhi secondo la maniera adoperata in altri monumenti dell' arte greca più antica sembrano interamente chiusi« was in der Zeichnung durchaus anders erscheint, da hier die Lider sich mit ziemlich beträchtlicher Schärfe von den Augäpfeln abheben.

d) Handbuch § 69. Anmerkung S. 49.

e) Vergl. Bd. II. S. 21 f., Atlas Tafel I. No. 2, früher abgeb. bei Serradifalco, Antichità della Sicilia Vol. II. tav. 33 vergl. das. p. 66.

des Zeus und der Hera angehenden Gegenstand weiterhin zurückzukommen sein wird. Hier handelt es sich nur um die Gestalt der Hera an sich. Die Göttin steht vollkommen ruhig, ja etwas steif vor ihrem lebhafter bewegten und erregten Gemahle da, reichlich bekleidet mit einem feinfaltigen Ärmelchiton, welcher oberwärts auf dem linken Busen und am linken Arme sichtbar wird und einem nicht ganz leicht zu bestimmenden und zu benennenden Obergewande, welches jedoch eher ein auf der rechten Schulter gespangtes, auf der linken gelöstes und von derselben herabgeglittenes ἔνδυμα als ein ἐπίβλημα zu sein scheint und vollkommen ähnlich z. B. bei der vortrefflichen archaïschen Amazone in Wien [a]) sich wiederholt. Außerdem aber fällt von dem Haupte der Göttin ein langer und weiter Schleier auf die Schultern und den rechten Arm herab, welcher hinterwärts bis zum Boden reicht und die ganze Gestalt einzuhüllen im Stande sein würde, während er hier, von der Göttin zierlich mit der linken Hand erfaßt und erhoben, von Zeus, welcher die Geliebte am Handgelenk ergriffen hat, zurückgeschlagen wird, um Hera bewundernd in's Antlitz schauen zu können. Ob diese in der rechten, jetzt weggebrochenen Hand ein etwa von Metall gearbeitetes Scepter gehalten hat, ist nicht sicher, aber nach der Bewegung des Armes wahrscheinlich, dagegen ist von irgend weiteren Attributen und Schmuckstücken, namentlich von dem bedeutsamen Kopfschmucke, sei es durch einen Kalathos oder Polos, einen Stephanos oder eine Stephane keine Spur, was auch vollkommen begreiflich ist; da hier nicht die Darstellung eines Cultustypus, sondern die Vergegenwärtigung einer mythischen Handlung die Aufgabe des Künstlers war, in der und für welche der bräutliche Schleier Heras bedeutsam ist, weitere Ausstaffirung der Göttin dagegen nur Ballast gewesen sein würde. Als Einzelheit verdient bemerkt zu werden, daß, während Zeus' Füße mit Sohlen bekleidet erscheinen, Hera barfuß dargestellt ist, und endlich soll nicht vergessen werden, darauf hinzuweisen, daß die Hera der selinuntischen Metope in einigen Figuren in Vasenbildern, so namentlich in der Hera der Kylix des Brygos (unten Vasenbild a) ihre sehr nahe, wenngleich nicht völlig genaue Parallele findet.

Von bestritten echter Alterthümlichkeit [19]) ist dagegen

No. 2 ein zweites Relief, dasjenige von dem aus Korinth stammenden Peristomion im Besitze des Lord Guilford in London [b]), dessen Gesammtdarstellung, die Hochzeit des Herakles und der Hebe [c]), hier unerörtert bleiben muß. Hera (s. Atlas Taf. IX. No. 26), welche hier als Brautmutter nebst den Hochzeitgöttern Apollon und Artemis und dem, Zeus vertretenden Hermes ihrer von Aphrodite und Peitho geführten Tochter voranschreitet, erscheint wiederum in reichlicher Gewandung (Ärmelchiton mit Diplois und einem Epiblema) und handhabt abermals, indem sie ihn links, ganz ähnlich wie die selinuntische Hera, emporzieht, einen Schleier, welcher jedoch nicht ihr Haupt bedeckt, sondern über die Schultern hangt und in Zickzackfalten vorn und hinten herabfällt. Im Wesentlichen entsprechend bekleidet erscheint die zweite

---

a) Siehe m. Gesch. der griech. Plastik 2. Aufl. I. S. 163 Fig. 33.

b) Abgeb. bei Dodwell, Class. Tour through Greece Vol. II. p. 201, in dessen: Alcuni bassirilievi della Grecia tav. 2—4 und in Gerhards Antiken Bildwerken Taf. 14—16. Wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst I. No. 42 u. in m. Gesch. d. griech. Plast. 2. Aufl. I. S. 134 Fig. 18 und mehrfach sonst, s. Kekulé, Hebe S. 43. Anm. 1.

c) Vergl. Archäol. Zeitung von 1856 S. 201 f. und Kekulé a. a. O. S. 44.

Matrone in diesem Relief, die ihrem von Athena geleiteten Sohne folgende Mutter des Herakles, Alkmene und weder bei dieser noch bei der Hera ist irgend ein weiterer Schmuck wahrnehmbar noch auch ist die Haltung von Sceptern vorauszusetzen.

Nicht ganz so gering ist die Zahl der hieratisch-archaistischen Reliefdarstellungen, in welchen Hera vorkommt; hier die kleine Liste:

No. 3. Puteal im capitolin. Museum, jetzt in der großen obern Gallerie unter No. 76 aufgestellt[a]), s. Atlas Tafel IX. No. 27.

No. 4. S. g. Borghesischer Zwölfgötteraltar, jetzt im Louvre[b]) s. Atlas Tafel I. No. 3.

No. 5. Viereckiger Altar mit dem Hochzeitszuge des Zeus und der Hera in dem Caféhause der Villa Albani[c]), s. Atlas Tafel X.

No. 6. Reliefplatte im Louvre, No. 324[d]), s. Atlas Tafel III. No. 15. Hier kommt von den drei Personen, welche die Darstellung ausmachen, nur diejenige der Hera in Betracht, deren Bedeutung durch die verschiedenen Erklärungen des Monumentes[e]) unangefochten geblieben ist und welche allein stilistisch hier unter den archaisirenden Monumenten in Frage kommen kann.

No. 7. Dreiseitiger Candelaberfuß im Vatican[f]), s. Atlas Tafel IX. No. 28[20]).

Diese Reliefe, von übrigens sehr verschiedenem Grade des Archaïsmus, welcher in No. 3 am härtesten und in No. 7 am mildesten und, wie bei der entsprechenden Figur des Zeus, kaum noch als solcher auftritt, auch in No. 5 sich in sehr engen Grenzen bewegt, stimmen aus eben diesem Grunde in der Art die Hera darzustellen nicht mit einander überein, wohl aber unterscheiden sie sich in einigen nicht unwesentlichen Punkten allesammt von den echt alterthümlichen Bildwerken. So ist namentlich der Kopfschmuck des Polos, Kalathos und Stephanos nicht ein einziges Mal wiederholt; an seine Stelle ist in No. 3, 4 und 7 die Stephane getreten, welche ihrerseits in echt archaïschen Bildwerken aller Classen nicht ein einziges Mal nachgewiesen werden kann; in No. 5 besteht der Kopfschmuck der Göttin, der Situation angemessen, aus bräutlicher Myrthenbekränzung, in No. 6 aus einer einfachen Taenie. Das Haar ist in No. 3 und 4 einfach um die Stephane zurückgenommen und hangt in No 4 gelöst und schlicht auf den Nacken herab; ähnlich erscheint es in No. 5 und 7 behandelt, nur daß es in dem letztern Relief hinten in den Kekryphalos zusammengefaßt ist und daß in No. 5 zwei lange gedrehte Locken von dem Hinterhaupte auf die Schultern herabfallen. Diese Locken wiederholen sich ähnlich, aber nicht gleich in No. 6, wo sich zu ihnen eine Reihe kürzerer gesellt, welche auf die Schläfe und auf die Stirn herabhangen und an die Haarbehandlung archaïscher Monumente, wie z. B. die zweite samische Terracotte (Fig. 4. b.), wenn auch nur entfernt, erinnern. Beibehalten aus archaïschen Darstellungen ist der vom Haupte herabwallende Schleier in No. 3, 4 und 5, wel-

a) Siehe die Nachweisungen Bd. II. S. 22 No. 4 mit Note b.
b) Siehe die Nachweisungen a. a. O. No. 3 mit Note a.
c) Siehe die Nachweisungen a. a. O. No. 5 mit Note c.
d) Siehe die Nachweisungen a. a. O. S. 171 Relief R mit Note a.
e) Vergl. Bd. II. S. 576 Anmerkung 113 und das das. Angeführte.
f) Siehe die Nachweisungen a. a. O. S. 22 No. 6 mit Note d.

cher in der letzten Nummer als charakteristische Auszeichnung der Braut, in den beiden ersten dagegen als Kennzeichen der Matrone gefaßt werden muß und sich daher in No. 4 bei der Demeter ganz entsprechend wiederholt. In No. 3 und 4 wird der Schleier so wie in echt alterthümlichen Monumenten (s. die Reliefe 1 und 2 und vgl. die argiver Terracotte Fig. 1. c.) von der Göttin mit der linken Hand gefaßt und gelüftet oder erhoben, eine Bewegung, welche, so verschieden ihre Motivirung in den verschiedenen Denkmälern sein mag, dennoch als charakteristisch oder als typisch überkommen gelten darf[a]). In No. 7 ist ein fraulicher Kekryphalos an die Stelle des das Haupt bedeckenden Schleiers getreten, doch liegt in diesem Relief auf der linken Schulter und verhüllt den linken Arm der Göttin (wie in No. 3 den rechten) ein Himation, welches zugleich als ein herabgeglittener oder gelegentlich über das Haupt zu ziehender Schleier füglich gelten kann, und auch in No. 6 erhebt die Göttin mit der Rechten hinterwärts ein auf den Schultern liegendes schleierartiges Gewandstück. Völlig und reichlich bekleidet ist Hera in diesen archaïstischen Monumenten eben so ständig wie in den archaïschen, wenngleich die Art ihrer Gewandung wechselt. Am häufigsten erscheint als Untergewandung ein feinfaltiger Ärmelchiton (No. 4, 6, 7) wie in der argiver Terracotte, wogegen in No. 5 die schönen Arme der λευκώλενος Ἥρα kaum ohne Absicht bis an die Schultern nackt aus dem Gewande hervorkommen und in No. 3 der rechte in den Schleier gehüllt ist. Das Obergewand, welches in No. 4, 5 und 6 darüber gezogen ist, wird man eher als Chlamys denn als Diploïs bezeichnen dürfen, in No. 3 und wahrscheinlich auch in No. 7 fehlt eine solche und ist in No. 3 durch den Schleier, in No. 7 durch das Himation ersetzt. Von Attributen kommt ausschließlich das einfache, nur mit einem Knopfe verzierte (in No. 4 auch ohne diesen) Scepter in No. 4—7 vor, während in No. 3 auch dieses fehlt; irgendwie bedeutsam verziert ist es nie, obwohl dies für das Relief No. 5 nicht eben fern lag.

Vasengemälde.

Ungleich geringer, als man es denken sollte, ist die Ausbeute an charakteristischen Darstellungen der Hera in Vasengemälden der beiden Hauptclassen archaïschen Stils, mit schwarzen und mit rothen Figuren strenger Zeichnung, obwohl die Göttin keineswegs etwa selten dargestellt worden ist. Eine Hauptfundstätte bilden schon die zahlreichen Vasengemälde mit den verschiedenen Scenen des Parisurteils und auch außerdem findet sich Hera oft genug, sei es mit Zeus, sei es mit anderen Göttern verbunden in mancherlei mythologischen Darstellungen. Allein in bei weitem der Mehrzahl der Fälle geht ihrer Bildung, möge man nun die Gestalt selbst oder ihre Attributausstattung in's Auge fassen, jegliche Art von Charakteristik ab, so sehr, daß man in den Darstellungen des Parisurteils höchstens aus dem ihr in der alterthümlichen Kunst in der Regel gewährten Vortritt sie überhaupt benennen kann[b]) und in vielen Fällen besser auf ihre Unterschei-

---

a) Vergl. auch Michaelis und Conze, Ann. dell' Inst. von 1861 p. 17.

b) Vergl. nur z. B. Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. Taf. 72 (Hera mit Scepter u. Blume, Aphrodite ohne Scepter) III. Taf. 171' (Hera mit, Aphrodite ohne Scepter); Etrusk. u. Campan. Vasenbb. Taf. 14 (ebenso); Brit. Mus. No. 451 (Hera mit, Aphrodite ohne Hauptbinde), No. 524* (Hera ohne, Aphrodite mit einer Blume).

dung von Aphrodite verzichtet[a]). Und dasselbe gilt von sonstigen Bildern verschiedener Scenen. Nun würde es offenbar nichts als Ballast sein, von derartigen Vasenbildern hier eine Liste aufzustellen und es sind deshalb in das folgende Verzeichniß nur solche Darstellungen aufgenommen, in denen die Göttin auf irgend eine, wenn auch die bescheidenste Weise charakterisirt und sicher erkennbar gemacht ist, weil nur diese für die Frage nach der Entwickelung von Heras Gestalt in alterthümlicher Kunst neben den Monumenten anderer Gattungen von Interesse sein können. Die im Nachstehenden hervorgehobene Thatsache aber einer in den meisten Fällen durchaus mangelnden oder unentwickelten Charakteristik der Göttin in der alterthümlichen Vasenmalerei verdient als solche alle Beachtung.

Verzeichniß von Vasenbildern mit Hera.

a) Schwarzfigurige.

A. Francoisvase, Zug der Götter zu Peleus' und Thetis' Hochzeit, Hera neben Zeus auf einem Viergespanne stehend, Mon. dell' Inst. IV. tav. 54—55.

B. Francoisvase, Hephaestos' Zurückführung in den Olymp, Hera thronend, Mon. dell' Inst. a. a. O. tav. 56—57 (s. Atlas Taf. IX. No. 15).

C. Zeus und Hera neben einander thronend, Hermes, Dionysos und zwei Göttinnen, Berlin No. 1692, Micali, Storia tav. 81, Él. céram. I. 22, Denkm. d. a. Kunst I. 10 (s. Atlas Taf. IX. No. 16).

D. Götterversammlung, Hera sitzend, Gerhard, Trinkschalen Taf. 4—5.

E. Zeus, Herakles, Athena und Hermes; Hera (?) sitzend, Mon. ed Ann. dell' Inst. 1854 tav. 6 p. 47.

F. Parisurteil, Gerhard, Auserl. Vasenbb. III. 173, m. Gallerie heroischer Bildwerke Taf. IX No. 4 (s. Atlas Taf. IX. No. 17).

G. Athenageburt, Mon. dell' Inst. III. 44, Él. céram. I. 65. a (s. Atlas Taf. IX. No. 18).

H. Parisurteil, Erbach'sche Vase, Creuzer, Deutsche Schriften 2. Abtheil. I. S. 238 (»zweites E.'sches Vasenbild«).

I. „ München No. 1250 unedirt.

K. „ ehemals Campana, Cataloghi del Mus. Camp. Ser. IV—VII. No. 1151 mit beigeschriebenen Namen.

L. „ Girgenti, in Politis Besitze, Welcker, Alte Denkm. V. S. 388 No. 22 unedirt.

Parodisch.

M. „ Gerhard, Auserl. Vasenbbb. III. 170.

(Vergl. noch: Gigantomachie, Bd. II. S. 349 No. 13, Atlas Taf. IV. No. 8.)

b) Buntfarbig.

N. München No. 336, Abhh. d. münch. Akad. phil.-hist. Classe Bd. IV Abth. I. Taf. 3 (s. Atlas Taf. IX. No. 19).

c) Rothfigurige.

a. Parisurteil, Kylix des Brygos, Mon. ed Ann. dell' Inst. 1856 tav. 14 (s. Atlas Taf. IX. No. 20).

b. „ Welcker, Alte Denkm. V. Taf. A No. 1, S. 394 f No. 48 (s. Atlas Taf IX. No. 21).

c. Athenageburt, Él. céram. I. pl. 63, vergl. Gerhard, Auserl. Vasenbb I. S. 204.

---

a) So nur z. B. in der Kylix des Xenokles, R. Rochette Mon. inéd. pl. 49. 1; Gerhard, Auerl. Vasenbb. Taf. 71, Taf. 172; Élite céramograph. I. 81; m. Gall. heroischer Bildwerke Taf. IX. No. 5, No. 6; München, Jahn, Verzeichniß No. 101, No. 107, No 136, No. 773; Brit. Mus. No. 513, No. 582, vergl. auch Welcker, Alte Denkm. V. S. 377.

d. Parisurteil, Gerhard, Trinkschalen u. Gefäße Taf. 11—12, m. Gall. heroischer Bildwerke Taf. X. No. 4 (s. Atlas Taf. IX. No. 22).

e. „ Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 32, m. Gall. heroischer Bildw. Taf. X. No. 1, Welcker, Alte Denkm. V. Taf. a No. 2.

f. „ Gerhard, Auserl. Vasenbb. III. Taf. 174—175, m. Gall. heroischer Bildw. Taf. IX. No. 8 (s. Atlas Taf. IX. No. 23).

g. „ Gerhard, Auerl. Vasenbb. III. Taf. 176, Welcker, Alte Denkm. V. Taf. A No. 3 (s. Atlas Taf. IX. No. 24).

h. Hera und Prometheus, Mon. dell' Inst. Vol. V. tav. 35, Denkm. d. a. Kunst II. No. 834 (s. Atlas Taf. IX. No. 25).

i. Götterversammlung, Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. Taf. 7.

k. „ Mon. dell' Inst. Vol. VI. tav. 58. 2, Welcker, Alte Denkm. V. Taf. 24 a.

l. „ Mon. dell' Inst. Vol. VI. tav. 58. 1, Welcker, Alte Denkm. V. Taf. 24 b.

Wenn, wie Bd. II. S. 28 f. nachgewiesen worden ist, die Merkmale des Zeus in der alterthümlichen Kunst sich auf ein bescheidenes Maß beschränken und von einer Charakteristik der Persönlichkeit des Gottes kaum gesprochen werden kann, so gilt dies von Hera in noch ungleich höherem Grade. Bei Zeus konnte doch, was die persönliche Charakteristik anlangt, wenigstens das reife Mannesalter, ferner das lange Haar, der Bart, in einer kleinern Anzahl von Monumenten (Reliefen und Münzen) die in gediegener natürlicher Kraft dargestellte Körperbildung geltend gemacht werden, zu welchen Dingen sich dann noch die Gewandung gesellt. Von allen dergleichen Merkmalen kann bei Hera so gut wie gar keine Rede sein. Bei einem Weibe die Altersstufe, den Unterschied mädchenhafter und frauenhafter Gesichts- und Körperbildung zur Anschauung zu bringen, fehlen der alterthümlichen Kunst, der Vasenmalerei zumal, die Mittel durchaus und somit ist es unmöglich, in deren Monumenten die verschiedenen Göttinnen, wenn überhaupt, anders, als nach den Attributen oder nach äußeren Umständen zu unterscheiden, und ziemlich dasselbe gilt von der Gewandung oder Bekleidung. Zahlreiche Darstellungen des Parisurteils, in denen zwischen Hera und Aphrodite kein Unterschied ist, wenigstens kein für die eine oder die andere Göttin bezeichnender, bieten die Belege, welche man durch die sämmtlichen Göttinnen und Nymphen der Françoisvase vermehren kann. In schwarzfigurigen Vasenbildern fehlt Hera durchgängig sogar der Schleier, mit welchem sie nicht blos in der samischen Statue, sondern auch in mehren Terracotten (s. Fig. 4) in dem echt alterthümlichen Relief von Selinus (Relief 1), in demjenigen des korinthischen Peristomion (Relief 2), endlich in mehren archaïstischen (Reliefe 3, 4, 5) ausgestattet ist, und welcher in den Producten des reifern Archaïsmus in der Keramographie, in den Vasenbildern mit rothen Figuren, deren Stil und Zeit derjenigen der selinuntischen Metope, um nur dies unbestritten echte Denkmal des reifen Archaïsmus zu nennen, nicht fern steht, wenn auch nicht in consequenter Weise festgehalten wiederum erscheint (s. Vasen a—c, g—h). Das parodische Vasenbild M ist das einzige schwarzfigurige, welches eine Ausnahme macht; sowie aber die gewaltige weißgemalte Perücke des Zeus in demselben Vasenbilde beweist, daß dessen Maler die mächtigen Lockenmähnen des Zeus in späterer Kunst kannte und parodisch wiederholte (s. Band II. S. 30), so kann auch der übermäßige, roth gemalte Schleier, welcher die in Rede

stehende Hera einhüllt und der mit komisch wirkender Kokettorie von ihr gehandhabt wird, nur für eine Parodie eines für Hera in reiferer Kunst charakteristisch gewordenen Bekleidungsstückes gelten, beweist aber nicht entfernt, daß derselbe auch schon in ältester Kunst allgemeiner, als wir es nachweisen können, verwendet worden wäre. Endlich möge auch das noch erwähnt werden, daß während in späterer Vasenmalerei Hera, wenngleich nicht mit Vorliebe, so doch nicht selten und mehrfach, wie z. B. bei Parisurtheilen, mit klarster Absichtlichkeit und zu besonderer Charakterisirung der Königin, sitzend oder thronend dargestellt wird, dies in der ältesten Periode, in den Vasen mit schwarzen Figuren sehr selten geschicht, im obigen Verzeichniß bei C und D; denn bei B (auf dem Bilde mit Hephaestos' Rückführung auf der Françoisvase) hat das Thronen der Hera (im Fesselstuhle des Hephaestos) seine besondere Begründung im Mythus und in E ist Hera wenigstens nicht sicher. Aber auch außerhalb dieses kleinen Kreises wird man sehr selten Beispiele finden[a]. Etwas zahlreicher sind sie abermals in den rothfigurigen Vasenbildern, z. B. in h—l der vorstehenden Liste, zu denen noch einzelne weitere Beispiele kommen mögen[b], welche aber die Thatsache verhältnißmäßig großer Seltenheit nicht ändern.

Demnach bleiben in der Hauptsache die Attribute übrig, welche hier im Zusammenhange mit Allem, was wir über Heraattribute der archaïschen Kunst wissen, besprochen werden mögen. In Betreff der Vasenbilder ist allerdings hier voraus zu bemerken nöthig, daß auf keinen Fall alle diejenigen Gegenstände, mit welchen Hera in Darstellungen des Parisurteils ausgestattet erscheint, als wirklich ihre Attribute gelten dürfen; Zweige und Blumen, welche die Göttin bei dieser Gelegenheit handhabt (z. B. in H und K), können als solche füglich nicht gelten, sind vielmehr Dinge, deren sich die Göttin, wie es in anderen Beispielen ihre Nebenbuhlerinnen thun, bedient, um sich zu schmücken und vor Paris schön zu erscheinen. Man würde also gewiß irren, wenn man sie irgendwie mit dem Beinamen Ἀνθεία der Hera in Zusammenhang brächte[c] oder an die im Cultus der Göttin gebrauchten Blumen und Zweige erinnern wollte[d]. Und somit bleibt auch hier nicht Vieles übrig, am wenigsten von solchen Attributen, welche als regelmäßige gelten können.

Ob man zu diesen die Taenie rechnen soll, mit welcher das Haar der Göttin nicht eben selten (B?, H, J, K; dann d, e, h, i, l) geschmückt ist, muß zweifelhaft erscheinen, nicht minder gilt dies von dem in C und E vorhandenen feinblätterigen Kranze. Sicher dagegen muß hier der Kalathos oder hohe Stephanos genannt werden, den wir, wenn auch in verschiedener Gestalt und bald schlichter, bald reicher ornamentirt, bei Hera in dem Parisurtheil F[21]) und in der Athenageburt G sowie in dem Musterbilde N finden, da ja gerade dieser Hauptschmuck der Göttin sich in den alten statuarischen Darstellungen und ihren Nachbildungen (oben S. 13 ff.) wiederholt und nicht minder, wenngleich in mehr zusammengezogener Gestalt, als

a) Vergl. auch Lenormant et de Witte, Él. céram. I. p. 41.

b) Vergl. Él. céram. a. a. O., Gerhard, Rapporto volcente, Ann. dell' Inst. III p. 141 sq. No. 229 a. b. (248).

c) Wie dies Gerhard, Auserl. Vasenbb. III. S. 198 thut.

d) Vergl. auch Welcker, Alte Denkm. V. S. 377 f. und siehe die Kylix des Hieron, Vase d des Verzeichnisses, wo alle drei Göttinen Blumenranken halten.

ein Schmuckstück wirkend und sicher nur noch als Stephanos zu bezeichnen in den rothfigurigen Vasenbildern g und l, während ihn eines, f, sogar in vollständiger Scheffelform, wenn auch reichlich ornamentirt, als richtigen Kalathos bewahrt hat. Daß wir Hera in Vasengemälden nicht noch häufiger mit diesem Attribut ausgestattet finden, hat offenbar seinen Grund darin, daß dasselbe hieratisch bedeutsam ist, während die meisten dieser Bilder hieratischem Charakter fern stehn und die Göttin in sagenhaft begründeten Situationen vorführen, was am meisten vom Parisurteile gilt. In solchen Situationen die Göttin mit einem in ihrem Cultus bedeutsamen Attribut auszustatten, war kaum passend und man kann daher wohl sagen, es zeuge von natürlichem Takte der Vasenmaler, daß es überhaupt so selten geschehn und, wo es der Fall ist, in einer Weise, welche das Attribut als Schmuck erscheinen läßt. Dies ist durchaus so in den sämmtlichen rothfigurigen Vasen, höchstens etwa f ausgenommen, während unter den schwarzfigurigen Bildern F, das einzige Parisurteil, in dem Hera den Kalathos trägt, auffallend genug hervorsticht, wogegen die Hera in G dem hieratischen Typus wenigstens nicht fern steht und das schöne und merkwürdige farbige Bild N, welches auch die Göttin völlig handlungslos darstellt, durchaus den Eindruck eines im eigentlichen Sinne hieratischen Bildwerkes macht[a]), in welchem symbolisch bedeutsamer und aus Cultustradition herstammender Schmuck vollkommen am Ort ist. Der Herakopf dieses Gemäldes ist es denn auch, welcher in den, ohne Zweifel Cultustypen entlehnten Heraköpfen auf Münzen von Elis, Argos u. a. Städten seine allernächsten Analogien findet.

Nächstdem ist mit ein paar Worten des Scepters zu gedenken, das Hera in den schwarzfigurigen Vasen der oben stehenden kleinen Liste allerdings nur ausnahmsweise (I), wohl aber in anderen, obgleich nicht allzu häufig führt und auf das, wenn man alle Fälle überblickt, schwerlich irgend ein Gewicht zu legen ist. Eher könnte man sein Fehlen als Regel hinstellen, während sich dies in den rothfigurigen Vasenbildern umkehrt, in welchen Hera nur ausnahmsweise (c, i) ohne das Scepter erscheint, welches sie in den meisten Fällen gewiß als Königin des Olympos charakterisiren soll, ohne diese Bedeutung immer zu haben. Dies beweist der Umstand, daß auch andere Göttinen mit demselben Attribut ausgestattet sind, wenngleich selten in solchen Bildern, in denen Hera das Scepter führt. Der hieratischen Hera von N fehlt dasselbe natürlich nicht und hier ist es gewiß auch als bedeutsam aufzufassen. Auf die Ausschmückung des Scepters, welches bald als ganz schlichter Stab erscheint, bald mit verschieden gestalteten Knäufen versehn, nur selten (N und a) an seinem Schafte (mit einem schräg umlaufenden Bande) ornamentirt ist, scheint keinerlei Gewicht zu fallen, so oft auch die blumen- oder halbwegs granatapfel- oder apfelförmigen Knäufe in früheren Erklärungen der einzelnen Bilder mit mehr oder weniger Nachdruck als bedeutsam hervorgehoben worden sein mögen.

Wenden wir uns zu den ungewöhnlichen Attributen, so möge es erlaubt sein, mit dem was wir in Vasenbildern finden dasjenige zusammenzustellen, was uns anderweitig überliefert wird und bereits früher im Einzelnen seines Ortes berührt worden ist.

---

a) »Nach einem merkwürdigen alten Gottesbild« sagt Welcker, Griech. Götterl. II. S. 328.

Unter den von Hera in Vasenbildern mit Darstellungen des Parisurteils gehaltenen Gegenständen ist die einige Male in den rothfigurigen Bildern unserer Liste (e und g) und ebenso in einigen späteren Gemälden vorkommende Frucht um so weniger sicher als bedeutsam attributiv zu fassen, je weniger gewiß die Natur dieser Frucht sich bestimmen läßt. Sie ist mehrfach[a]) als Granatapfel gedeutet und als für Hera bezeichnendes Attribut, welches ja auch Polyklets Statue in der Hand hielt, angesprochen worden, doch ist die vermöge der Blüthe oder des Kelchrestes auf der Frucht sehr leicht zu bezeichnende und auch in alten Kunstwerken sehr bestimmt bezeichnete Form des Granatapfels in den in Rede stehenden Bildern Nichts weniger als unzweifelhaft gegeben und der Gedanke, es sei hier vielmehr ein Apfel oder auch eine Quitte gemeint, liegt nicht eben ferner. Nur daß man schwerlich an den Erisapfel wird denken dürfen[b]), welcher in der Kunst überhaupt erst später mit Sicherheit nachgewiesen werden kann[c]), sondern sich vielmehr an die hochzeitliche Bedeutung von Quitte und Apfel[d]) zu halten haben wird. In der Hand der Hera als Ehegöttin würde ein solches Attribut einen passenden Platz finden und demnach als für sie bezeichnend (wie der Granatapfel), nicht aus der Situation zu erklären sein.

Ein anderes auf Hochzeit, Liebe und Ehe bezügliches Attribut der Hera waren ohne Zweifel die Sirenen, welche die Göttin in dem alten Bilde von Pythodoros von Theben in Koroneia (s. oben S. 12) auf der Hand trug, insofern aus deren auch sonst nachweisbarem aphrodisischen Charakter leicht eine Beziehung zur Ehe und insbesondere zur Kinderzucht hervorgehn konnte[e]).

Die Ehegöttin Hera oder genauer die Vorsteherin der Geburten geht ferner unter den litterarisch überlieferten Attributen die Scheere an, welche ihr altes Bild in Argos in der Hand gehalten haben soll (s. oben S. 11). Denn die Erklärung dieses Attributes bei den späten antiken Autoren, welche von demselben reden (s. oben a. a. O. Note c), ist augenscheinlich und nachgewiesenermaßen falsch und die Beziehung desselben auf die Geburt, das Abschneiden des Nabelstranges, welche die neuere Forschung an die Stelle gesetzt hat[f]) dürfte ohne Zweifel das Richtige treffen. Als Eileithyia galt Hera in Argos ja ohnehin (s. oben S. 19). Auf Münzen, welche Hera mit der Scheere zeigen soll zurückgekommen werden.

Die Lanze, welche Hera[22]) in dem Vasenbilde C anstatt des Scepters in der Hand hält, ist nicht leicht zu erklären, um so weniger je ungewisser die Deu-

a) So für die Vasenbilder e und g unserer Liste von Welcker, Alte Denkm. V. S. 395 f. No. 49 und 50.

b) Wie dies Gerhard, Auserl. Vasenbb. III. S 65, mit Beziehung auf das Bild g thut.

c) Vergl. Welcker, Alte Denkm. V. S. 379 f., m. Gall. heroischer Bildwerke S. 223 f. Note 79; wegen des Bildes No. 57 der Welcker'schen Liste s. Helbig, Ann. dell' Inst. von 1866 p. 450 sqq.

d) Vergl. Hermann, Griech Privatalterth. 2. Aufl. von Stark § 31. 29 und das hier von neueren Schriften angeführte.

e) Vergl. Stephani, Compte-rend. de la comm. imp. arch. pour l'année 1866 S. 60 und was dieser im weitern Umfang über die Bedeutung der Sirenen gesammelt hat, s. auch Welcker, Griech. Götterl. II. S. 325 und 710, III. S. 164 f.; anders, aber schwerlich richtig deutet Preller, Griech. Mythol. 2. Aufl. I. S. 135 Anm 1 diese Sirenen.

f) Welcker, kleine Schriften III. S. 199 und 551, Griech. Götterl. I. S. 372, Preller a. a. O. Anders Wieseler in Paulys Realencyclop. IV. S 565 (Abschneiden der Brautlocke).

tung des ganzen Bildes ist, in welchem diese Figur vorkommt[23]). Wer geneigt sein möchte, an den Beinamen Ὁπλοσμία zu denken, welchen Lykophron[a]) für Argos überliefert, der wird sich zu fragen haben, ob dieser Beiname sich nicht eher auf einen Schild, mit welchem die Göttin ausgestattet gewesen sein mag[b]), als auf einen Speer beziehe und ob der letztere allein geeignet erscheine, den genannten Beinamen bildlich zu vertreten[24]). Denke man hierüber wie man will, auf keinen Fall ist es gerathen, eine im Übrigen wenn nicht unzweifelhafte, so doch im höchsten Grade wahrscheinliche Hera (s. Anm. 22) nur deshalb mit einem andern Namen zu belegen, weil man den in Heras Hand allerdings ungewöhnlichen Speer nicht zu erklären vermag.

Nicht minder zweifelhaft ist die Bedeutung des Löwen, welcher der Hera des Parisurteils L vorangeht. Welcker[c]) bezieht denselben auf die Herrschaft von Asien, welche Hera dem Paris versprach, falls er für sie entscheiden würde und beruft sich dabei auf die Analogie der in Gerhards Antiken Bildwerken Taf. 33 abgebildeten[d]) Vase, welche ihrem Stile nach nicht mehr in die obige Liste gehört. Hier trägt Hera einen klein gebildeten, liegenden Löwen auf der Hand wie Athena einen Helm und Aphrodite einen Eros, welchen sie Paris darbietet und es kann in der That kaum bezweifelt werden, daß in diesem Falle mit diesen Gegenständen die symbolischen Gaben oder Versprechungen der Göttinen an Paris (Herrschaft, Kriegsruhm, Liebe) gemeint seien. Es fragt sich aber, ob hiedurch auch das verschiedene Vorkommen des Löwen in dem schwarzfigurigen Bilde L sich erklären, ob die Analogie sich als eine wirkliche anerkennen lasse, wie Welcker allerdings behauptet. Und das ist mindestens zweifelhaft, da sich die Blume, welche Aphrodite und die Eule, welche Athena nach Welckers Beschreibung in diesem Vasenbilde tragen, kaum als Ausdrücke für die Geschenke der Göttinen werden erklären lassen. Damit soll nicht gesagt sein, daß Preller[e]) das Richtige treffe, wenn er in Beziehung auf den Löwen des Bildes h an den homerischen Vers (Il. XXI. 483)

ἐπεί σε λέοντα γυναιξὶν
Ζεὺς θῆκεν καὶ ἔδωκε κατακτάμεν ἥν κ'ἐθέλῃσθα

erinnert und denselben auf die Todesgefahr bei der unter Heras Einflüssen stehenden Geburt beziehn will; im Gegentheil für diesen Fall scheint das aus mehren Gründen irrig und ob eine solche Erklärung die Bedeutung des Bildes L treffen würde ist kaum minder zweifelhaft, da es sich in demselben um Alles eher, als um Geburt und Todesgefahr der Gebärenden handelt. Man müßte das Bild, welches leider unedirt ist, selbst gesehn haben, um entscheiden zu können, ob sich der Löwe in demselben nicht am besten aus orientalischen Reminiscenzen erklären wird, insofern die von Pseudo-Lukian[f]) mehrfach mit Hera identificirte (Ἥρη ἡ Ἀσσυρίη) syrische Göttin das Löwenattribut hat. Denn die Erinnerung an die Angabe des Tertullian[g]), das Bild der Hera habe eine Löwenhaut unter den Füßen gehabt, was auf die

a) Lycophron, Alexandra vs. 614; vs. 858 geht die Lakinia an.
b) Vergl. Welcker, Griech. Götterl. I. S. 383.
c) Alte Denkm. V. S. 388 vergl. 398.
d) In m. Gall. heroischer Bildwerke Taf. X. No. 3 wiederholt.
e) Griech. Mythol. 2. Aufl. I. S. 135 Note 1.
f) Lucian. de dea Syria p. 451, 462, 477.
g) Tertull. de coron. 7; wegen der Glaubwürdigkeit dieser Angabe vergl. Welcker, Griech. Götterl. II. S. 320 Note und siehe unten S. 43.

Feindschaft gegen Herakles und Dionysos gedeutet wird, führt kaum weiter und eben so wenig der Umstand, daß auf samischen Münzen[a]) mit dem Herabild auf der einen, ein Löwenkopf oder dessen Exuvien auf der andern Seite verbunden ist. Denn diese bloße Thatsache würde ein Unerklärtes zur Erklärung eines andern darbieten und an eine innere Beziehung des Avers- und Reversbildes dieser Münzen zu einander ist wohl überhaupt um so weniger zu denken, als dieselbe Combination eines Löwen mit anderen Gottheiten (z. B. mit Aphrodite auf Münzen von Knidos[b]) sich in anderen Münzen wiederholt. Auf keinen Fall aber ist die innerliche Beziehung, falls eine solche dennoch stattfinden sollte, bisher erklärt. Glaubt man also die angedeuteten orientalischen Einflüsse, welche ja bei einer bedeutenden Classe altgriechischer Vasenmalereien zu bekannt und allgemein anerkannt sind, als daß es nöthig wäre sie hier näher nachzuweisen, welche sich aber unter Anderem auch in der Beigesellung von Thieren zu mehren Gottheiten offenbaren, glaubt man diese Einflüsse im vorliegenden Falle nicht annehmen zu dürfen, so wird man die Welckersche Ansicht, daß in dem Löwen bei Hera ein Symbol der Herrschaft gegeben sei, wohl als die vergleichsweise wahrscheinlichste anzuerkennen haben, nur daß es dann wiederum sehr zweifelhaft wird, ob man dies Thier als ein wirkliches Attribut der Hera zu betrachten oder vielmehr dasselbe wie in dem als Parallele angeführten Vasenbilde aus der Gesammtheit des dargestellten Gegenstandes, eben wie dies Welcker that, zu erklären haben wird.

ZWEITES CAPITEL.

Wer schuf das Idealbild der Hera?

Die Heradarstellungen der Blüthezeit und der Nachblüthe der griechischen Kunst.

τίς σ' ἐγείνατο;
Hom.

Während das diesem entsprechende zweite Capitel der Kunstmythologie des Zeus überschrieben werden konnte: das Idealbild des Zeus, der Zeus des Phidias, insofern es, trotz der mannigfaltigen Umwandelungen des Zeusideales durch die Hand der auf Phidias folgenden Künstler, wahr bleibt, daß Phidias es war, welcher in seinem olympischen Zeus das erste vollendete und mustergiltige Idealbild des höchsten Gottes aufstellte, ein Bild von so zwingender Wahrheit und Vollendung, daß Dio Chrysostomus[c]) von ihm sagen konnte, Niemand, der es gesehn, könne sich leicht von Zeus eine andere Vorstellung machen, womit andere Aussprüche

a) Siehe Mionnet, Descript. III. 280 sq. 137—151..

b) Siehe Mionnet, a. a. O 339. 202 sqq.

c) Dio Chrysost. Orat. XII. 53 p. 241 Emper. σὺ δέ γε (Phidias) ἰσχύι τέχνης ἐνίκησας καὶ ξυνέλεξας τὴν Ἑλλάδα πρῶτον ἔπειτα τοὺς ἄλλους τῷδε τῷ φάσματι, θεσπέσιον καὶ λαμπρὸν ἀποδείξας, ὡς μηδένα τῶν ἰδόντων δόξαν ἑτέραν ἔτι λαβεῖν ῥᾳδίως.

dem Wesen nach übereinstimmen, sind wir nicht im Stande den Urheber des ersten vollendeten und mustergiltigen Idealbildes der Hera mit gleicher oder nur annähernd ähnlicher Bestimmtheit zu nennen und es muß mit allem Nachdrucke darauf bestanden werden, daß dieses Capitel zu oberst nur mit der Frage nach dem Urheber des kanonischen Ideales der Hera überschrieben werden konnte. Und während bei Zeus diejenigen Künstler, welche nach Phidias hauptsächlich an der Erneuerung und Fortbildung des Idealtypus thätig gewesen sind, in einem eigenen dritten Capitel zur Übersicht gebracht werden konnten, müssen die Künstler der Blüthezeit, welche Hera darstellten, gleich alle in diesem zweiten Capitel besprochen werden, weil keinem von ihnen ein überwiegend maßgebender Einfluß auf die Gestaltung des Idealtypus dieser Göttin von vorn herein zugesprochen und eben so wenig ein bestimmender Einfluß einem derselben von vorn herein abgesprochen werden kann.

Diese Behauptungen stehn freilich im Widerspruch mit dem was, ob noch in der Gegenwart mag dahinstehn, aber jedenfalls mit dem was bis vor gar nicht lange verflossener Zeit so ziemlich allgemein als ausgemachte Wahrheit galt. Denn es war durchaus gewöhnlich geworden, auf die Frage: wer schuf das Ideal der Hera? ebenso mit dem Namen des Polyklet zu antworten wie auf die entsprechende Frage bei Zeus mit dem des Phidias. Allerdings hat die Bestimmtheit dieser Antwort in der neuesten Zeit in bemerkenswerther Weise abgenommen und man dürfte sie von keinem derjenigen, welche mit den neueren Untersuchungen und Erörterungen vertraut sind, jetzt noch mit derselben Unbefangenheit geben hören, wie sie früher schlankweg gegeben wurde; es wird aber die Aufgabe dieses Capitels und der beiden folgenden sein, nachzuweisen, in wie hohem Grade berechtigt jene Zurückhaltung in der Beantwortung der Frage nach dem Urheber des classischen Heraideales in der That sei.

Beginnen wir damit, darauf aufmerksam zu machen, daß die Frage: wer schuf das Idealbild der Hera? zwei Theile umfaßt und erst dann als gelöst betrachtet werden kann, wenn auf diese beiden, mit einander auf das engste und untrennbarste zusammenhangenden Theile die Antwort gegeben werden kann. Erstens nämlich handelt es sich darum den Namen des Künstlers zu kennen, von welchem etwa der kanonische Idealtypus der Hera in dem Sinne begründet worden wäre, wie derjenige des Zeus von Phidias und zweitens müssen wir wenigstens mit dem Maße von Sicherheit, welches uns für den Zeus des Phidias die beiden eleïschen Münzen (s. Bd. II. S. 35 f., Münztafel I. No. 31, Münztafel II. No. 4) in die Hand geben, wissen, wie beschaffen dieser Idealtypus war, um danach ermessen zu können, in welchem Verhältniß derselbe zu den erhaltenen Idealdarstellungen der Göttin stehe; denn ohne diese zweite Wissenschaft bleibt die Nennung eines Künstlernamens ziemlich werthlos, eiteler Schall.

Nun könnte man freilich sagen: wissen wir einmal, daß der und der Künstler den Idealtypus der Hera als den kanonischen feststellte oder daß er das erste vollendete und mustergiltige Bild der Göttin schuf, so folge daraus, daß wir sein Werk, das was er erreichte und dessen Einfluß in dem zu erkennen haben, was im Heraideal eben kanonisch, typisch sei oder was wenigstens die gemeinsame Grundlage der erhaltenen Darstellungen, trotz allen in denselben vorliegenden Verschiedenheiten, soweit diese nicht, wie bei Zeus, auf nachweisbar besonderen Cultusanschau-

ungen beruhen, bilde, mit einem Worte in denjenigen Elementen der Gestaltung, welche uns in den Stand setzen, eine Darstellung der Hera überhaupt zu erkennen und von der Darstellung einer andern Göttin zu unterscheiden. Dies scheint in der That als logischer Schluß aus dem Wesen und Begriffe des kanonischen Idealtypus zu fließen, so wie diesen Begriff grade in Beziehung auf das in Frage stehende Ideal der Hera mit aller Schärfe und Klarheit Brunn [a]) ausgesprochen hat in den Worten: dicendo che Policleto dette il vero ideale di Giunone null' altro si vuol intendere, se non che egli per il primo effigiò la dea in tale conformità colla intima natura di lei, che altri doppo di lui da quel prototipo non potevano allontanarsi, siccome da modello non arbitrario, ma necessario. Und doch stehn diese Worte in einem Aufsatz, in welchem Brunn darauf ausgeht, den von Polyklet angeblich festgestellten Idealtypus der Hera in einer Büste (der Farnesischen in Neapel, s. unten Cap. IV. No. 1) nachzuweisen, welche, wenn sie unter den erhaltenen Darstellungen der Göttin auch nicht völlig vereinzelt dasteht, insofern von ihr einige Wiederholungen (Copien, s. a. O. No. 1 a. b. c.) nachweisbar sind, dennoch, wenn man so sagen darf, sich auf dem einen äußersten Flügel der ganzen Reihe befindet und bei der, nach Allem was neuerdings über dieselbe geschrieben worden ist, doch noch genau und unbefangen untersucht werden muß, in wie weit die in ihr gegebenen bestimmenden Züge die Grundlage der weitaus größten Mehrzahl der erhaltenen Darstellungen der Göttin bilden und in welchem Maße diese sich aus jener ableiten lassen, in wiefern also, falls sie in der That unter allen erhaltenen Darstellungen dem Originale Polyklets am nächsten steht, dieses Original als das maßgebende Musterbild in dem von Brunn entwickelten Sinne gelten könne.

Es wird wohl schon hieraus allein hervorgehn, wie wünschenswerth, ja wie nothwendig es sei, auf die Frage: wer schuf das Ideal der Hera? nicht blos mit einem Künstlernamen zu antworten, sondern, so weit dies nur irgend möglich ist, auch mit dem Nachweise, wie beschaffen dieser Idealtypus gewesen sei.

Dazu kommt aber sofort noch ein Anderes. Auch wenn es sich nur um den Künstlernamen handelt ist nicht erst seit der allerneuesten Zeit die, neuerdings sich allerdings immer mehr verstärkende Ansicht aufgetaucht, es möchte das Heraideal, wie wir es als typisch und kanonisch kennen, nicht, wie dasjenige des Zeus hauptsächlich aus dem Geist und der Hand des Phidias, aus dem Geist und der Hand eines Meisters hervorgegangen, sondern neben und nach diesem ein zweiter mehr oder weniger wesentlich an der Feststellung und Ausbildung desselben betheiligt gewesen sein. Um concret zu sprechen: während die allgemeine Meinung fast einstimmig bis zur neuesten Zeit dem Polyklet die Urheberschaft des kanonischen Ideales der Hera zusprach[25]), ist neuestens von mehr als einer Seite[26]) neben Polyklet insbesondere Praxiteles als an demselben betheiligt genannt worden. In wiefern und in welchem Grade dies der Fall gewesen sei, ist also zu untersuchen; aber auch hierbei darf nicht stehn geblieben werden; kann man nach antiken Zeugnissen einmal nicht mit Bestimmtheit aussprechen, daß Polyklet das Heraideal in seinen dauernden und wesentlichen Grundzügen feststellte — und man kann das nicht, wie weiterhin gezeigt werden soll —, so tritt nicht allein Praxiteles, es

a) Bullettino dell' Inst. von 1846 p. 121.

treten möglicherweise auch noch andere Künstler mit Ansprüchen auf, die man ohne Weiteres nicht abweisen kann. Es wird also auf eine allgemeinere historische Untersuchung über die Künstler der Blüthe- und Nachblüthezeit ankommen, welche sich mit Darstellungen der Hera befaßt haben, und darauf, zunächst ganz objectiv zuzusehn, was wir von jedem dieser Werke wissen und über den Kunstcharakter der betreffenden Meister feststellen können, um danach zu ermessen, welchen Antheil ein jeder derselben an der Ausbildung des Heratypus gehabt haben und wie sich sein Werk zu den auf uns gekommenen Darstellungen der Göttin — zu allen oder zu einzelnen — etwa verhalten möge.

Den Reigen zu führen haben der große Phidias und dessen Schule[27]. Freilich ist eine Herastatue von der Hand des Meisters durch Tzetzes[a] zu schlecht bezeugt, als daß wir auf diese Nachricht irgendwelche Schlüsse bauen könnten, eine Reliefdarstellung der Göttin aber, und zwar am Bathron des olympischen Zeus, wo sie mit Zeus gruppirt war, verbürgt uns Pausanias[b], leider ohne nähere Angaben über dieselbe zu machen. Glücklicher Weise aber tritt nun hier ergänzend die Mittelgruppe des östlichen Parthenonfrieses ein, welche Hera neben Zeus thronend und neben beiden Nike darstellt (s. Atlas Taf. I. No. 7[28]). Denn ohne zu behaupten, daß diese Darstellung für die in Olympia in mehr als in den allgemeinen Idealzügen maßgebend sei und die genaueren Erörterungen über das Verhältniß des Parthenonfrieses und seiner verschiedenen Theile zu Phidias' Erfindung oder ausführenden Hand bei Seite lassend, kann man die hier in Rede stehende Hera doch wohl mit voller Sicherheit als eine Normaldarstellung der Göttin aus der Zeit und Schule des Phidias bezeichnen, der folglich auch im Wesentlichen das Relief in Olympia entsprochen haben wird. Nun ist die Hera im Parthenonfriese leider grade am Kopfe zu sehr verstoßen, als daß wir über ihren Gesichtstypus ein genaues Urteil gewinnen könnten, sagen läßt sich nur, daß der Gesammtumriß des mit schmalblätterigem Laube bekränzten[c] Kopfes und Gesichtes, welcher ein regelmäßiges und volles Oval darstellt, sich mit den fülligen und doch schlanken Formen des Körpers in schönster Übereinstimmung befindet, während sich in eben diesem Körper die Göttin als das dem neben ihr thronenden gewaltigen und an Größe überlegenen Zeus durchaus ebenbürtige und seiner würdige Weib darstellt. Bekleidet ist sie mit dem einfachen, fein- und reichfaltigen, dorischen Chiton mit langem Überschlag, welcher auf den Schultern gespangt den Hals und die schönen, üppigen Arme nebst den Schultern und einem kleinen Theile des linken Oberkörpers nackt sehn läßt, die Arme der homerischen λευκώλενος, welche hier in feinsinnigster Motivirung der Bewegungen offenbar beide in verschiedenen Stellungen gleichsam zur Schau gestellt oder auf die, als charakteristisch für die Göttin, der Blick des Betrachters gelenkt wird, während der volle Busen keusch verhüllt bleibt. Das Bewegungsmotiv der Arme aber ist die Handhabung eines großen und weiten

a) Tzetz. Chiliad. VIII. 329: μακρόν ἐστι νῦν λέγειν μοι τὰς τούτου χειρουργίας,
ἐλεφαντίνην Ἀθηνᾶν τὴν ἐν Ἀθήναις οὖσαν, ...
καὶ τὴν χαλκῆν τὴν Ἀθηνᾶν, τὴν Ἥραν τε ὁμοίως κτλ.

b) Pausan. V. 11. 8: ἐπὶ δὲ τοῦ βάθρου τοῦ τὸν θρόνον τε ἀνέχοντος ..... χρυσᾶ ποιήματα, ἀναβεβηκὼς ἐπὶ ἅρμα Ἥλιος, καὶ Ζεύς τέ ἐστι καὶ Ἥρα (καὶ Ἥφαιστος), παρὰ δὲ αὐτὸν Χάρις κτλ.

c) S. Michaelis, Der Parthenon S. 255.

Schleiertuches[29]), welches auf dem Haupte der Göttin ruht und das sie mit der Rechten niedrig am Saume gefaßt hat und mit der gegen Zeus erhobenen Linken ausbreitet, gleich als wollte sie vor ihm ihre ganze Schönheit enthüllen. Es ist aber dieser Schleier, so sehr ein solcher der Matrone schlechthin nach attischen Vorstellungen zukommen mag, ein aus dem Cultus und aus der ältern Kunst von dem Meister dieser Darstellung herübergenommenes oder beibehaltenes charakteristisches Stück von Heras Ausstattung, dessen Lüftung und Ausbreitung hier immerhin an die bräutlichen ἀνακαλυπτήρια[a]) und damit weiterhin an die Summe und den Inbegriff der Herareligion, die heilige Ehe mit Zeus, erinnern mag. Faßt man Alles zusammen, so wird man ohne Zweifel zugestehn, daß in diesem Relief ein Idealbild der Hera gegeben sei, das, mag es nicht das denkbar höchste sein, doch als ein solches nicht allein von großer Schönheit der Form und von charakteristischem Ausdrucke, sondern auch, ohne mit der Überlieferung älterer Kunst zu brechen, von großer Originalität der Erfindung bezeichnet zu werden verdient.

Von um so größerer Bedeutung ist es daher, dasselbe sich in dem wesentlich derselben Periode und Schule angehörenden[30]) östlichen Friese des s. g. Theseion in Athen[b]) in den hauptsächlichen und bestimmenden Zügen wiederholen zu sehn. Denn daß die hier zwischen Zeus und Athena sitzende Göttin (s. Atlas Taf. IX. No. 29) Hera sei, kann in keiner Hinsicht zweifelhaft sein. Sie zeigt sich wie jene im Parthenonfries in blühenden matronalen Formen und ist in ähnlicher Weise verschleiert, indem sie einen Theil des Himation, welches ihre Beine und ihren linken Arm umhüllt, über den Kopf gezogen hat. Und obwohl sie etwas verschieden, nämlich mit einem Ärmelchiton bekleidet zu sein scheint, stellt sie doch, ähnlich wie die Hera am Parthenonfriese beide Arme, so wenigstens den einen, rechten zur Schau, indem sie ihn, zu Athena, wie jene zum Zeus, herumgewandt, in einer Art erhebt, welche seine schönen und üppigen Formen bis über den Ellenbogen hinauf zur vollsten Geltung gelangen läßt. Je mehr Übereinstimmung diese beiden Reliefbildungen der Hera an attischen Monumenten der perikleïschen Epoche haben, um so weniger wird man zweifeln dürfen, daß wir in ihnen die Norm der künstlerischen Idealauffassung der Göttin aus diesem Zeitalter und kurz vor demjenigen, wo Polyklet sein argivisches Idealbild vollendete, vor uns haben. Und wenn man sagen wollte, in der verschleierten Matrone dieser attischen Darstellungen trete uns mehr das eheliche Weib des Zeus als die Königin des Olympos entgegen, so darf vielleicht daran erinnert werden, daß, wenngleich uns eine attische Hera Βασιλεία bezeugt wird[c]), dennoch der Cultus der Ἥρα Τελεία und der ἱερὸς γάμος in Athen eine bei weitem überwiegende Bedeutung hatte[d]).

Nichts Näheres wissen wir von einer angeblich aus der Schule des Phidias, von Alkamenes nämlich, herrührenden Statue der Hera, jener Statue in einem

a) Vergl. Müller, Handb. § 352. 4, Welcker, Archaeol. Zeitung von 1852 S. 488 f., 1851 S. 281 f., Griech. Götterlehre II. S. 319.

b) Stuart, Antiquities of Athens Vol. III. ch. 1. pl. 15, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst I. No. 109 und in m. Gesch. d. griech. Plast. 2. Aufl. I. S. 267 Fig. 54.

c) Bei Platon, Charm. p. 153, vergl. Welcker, Griech. Götterl. II. S. 323 mit Anm. 26. Die Βασιλεία in Aristoph. Vögeln vs. 1735 ff. dürfte von ihr einen Nachklang bieten.

d) Vergl. Welcker a. a. O. S. 317, Gerhard, Griech. Mythol. § 215. 6, besonders Wieseler, Paulys Realencyclop. IV. S. 561.

von Mardonios verbrannten und dann von den Athenern in Trümmern, wenigstens ohne Thüren und Dach, liegen gelassenen Tempel zwischen Athen und Phaleron, von der Pausanias[a]) sagt, das von ihm gesehene Bild, wenn es, wie man sage, ein Werk des Alkamenes sei, wäre dann wohl nicht von dem Meder beschädigt worden; ja die Zurückführung dieses Werkes auf Alkamenes wird durch Pausanias Worte nicht wenig zweifelhaft[31]) und sein höheres Alter nicht unwahrscheinlich.

Gleicherweise unbekannt ist, wie gestaltet die von Pausanias[b]) erwähnte Hera in dem Relief des goldelfenbeinernen Tisches in Olympia von Kolotes, einem Künstler aus Phidias' Genossenschaft gewesen sei und wir können nur feststellen, daß auch sie zunächst mit Zeus und weiterhin mit der Göttermutter, mit Hermes, Apollon und Artemis zusammengestellt war in einer Composition, deren Sinn und Bedeutung wir kaum noch festzustellen vermögen[c]).

Und somit gelangen wir zur Hera des Polyklet.

Unsere erste Aufgabe wird sein, festzustellen, was wir aus antiken Zeugnissen, zunächst litterarischen, über diese Statue wissen.

Die einzige, einigermaßen positive Beschreibung derselben verdanken wir Pausanias[d]), aus dessen Worten sich Folgendes ergiebt. Die Göttin, von Gold und Elfenbein gebildet, war thronend dargestellt und von bedeutender Größe; ihr Haupt umgab ein Stephanos, auf welchem die Chariten und Horen in Relief dargestellt waren, in der einen Hand trug sie einen Granatapfel, mit der andern hielt sie das Scepter, auf dessen Spitze, mit Beziehung auf den Mythus von dem Abschluß ihres Ehebündnisses mit Zeus, ein Kukkuk saß, welcher, um dies gleich hier einzufügen, noch ein zweites Mal bezeugt wird[e]). Neben ihr stand, gleicherweise von Gold und Elfenbein von der Hand des Naukydes gebildet, Hebe, welche jedoch zu Pausanias' Zeit entfernt gewesen zu sein scheint, da er von ihr nur wie von Hörensagen redet.

Von den übrigen antiken Schriftstellern, welche die Hera des Polyklet erwähnen, bringt der einzige Maximus von Tyros[f]), außer daß er das Thronen bestätigt, noch

a) Pausan. I. 1. 45. Ἔστι δὲ κατὰ τὴν ὁδὸν τὴν ἐς Ἀθήνας ἐκ Φαλήρου ναὸς Ἥρας οὔτε θύρας ἔχων οὔτε ὄροφον· Μαρδόνιόν φασιν αὐτὸν ἐμπρῆσαι τὸν Γωβρύου. τὸ δὲ ἄγαλμα τὸ νῦν δή, καθὰ λέγουσιν, Ἀλκαμένους ἐστὶν ἔργον· οὐκ ἂν τοῦτό γε ὁ Μῆδος εἴη λελωβημένος.

b) Pausan. V. 20. 2. ἡ τράπεζα δὲ ἐλέφαντος μὲν πεποίηται καὶ χρυσοῦ, Κωλώτου δέ ἐστιν ἔργον ..... (ἔμπροσθεν) καὶ Ἥρα καὶ Ζεὺς καὶ θεῶν Μήτηρ καὶ Ἑρμῆς καὶ Ἀπόλλων μετὰ Ἀρτέμιδος πεποίηται.

c) Vergl. unten zum Mythus vom ἱερὸς γάμος.

d) Pausan. II. 17. 4. τὸ δὲ ἄγαλμα τῆς Ἥρας ἐπὶ θρόνου κάθηται μεγέθει μέγα, χρυσοῦ μὲν καὶ ἐλέφαντος, Πολυκλείτου δὲ ἔργον· ἔπεστι δέ οἱ στέφανος Χάριτας ἔχων καὶ Ὥρας ἐπειργασμένας, καὶ τῶν χειρῶν τῇ μὲν καρπὸν φέρει ῥοιᾶς, τῇ δὲ σκῆπτρον. τὰ μὲν οὖν ἐς τὴν ῥοιὰν, ἀπορρητότερος γάρ ἐστιν ὁ λόγος, ἀφείσθω μοι. κόκκυγα δὲ ἐπὶ τῷ σκήπτρῳ καθῆσθαί φασι, λέγοντες τὸν Δία, ὅτε ἤρα παρθένου τῆς Ἥρας, ἐς τοῦτον τὸν ὄρνιθα ἀλλαγῆναι, τὴν δὲ ἅτε παίγνιον θηρᾶσαι. τοῦτον τὸν λόγον, καὶ ὅσα ἐοικότα εἴρηται περὶ θεῶν, οὐκ ἀποδεχόμενος γράφω, γράφω δὲ οὐδὲν ἧσσον. 5. λέγεται δὲ παρεστηκέναι τῇ Ἥρᾳ τέχνῃ Ναυκύδους ἄγαλμα Ἥβης, ἐλέφαντος καὶ τοῦτο καὶ χρυσοῦ.

e) Schol. Theocrit. Id. XV. 64 (vergl. Jahn, Die Entführung der Europa auf ant. Kunstdenkmälern S. 29 Note 1): καὶ παρ' Ἀργείοις, οὗ μέγιστα τῶν Ἑλλήνων τιμῶσιν τὴν θεὸν, τὸ ἄγαλμα τῆς Ἥρας ἐν τῷ ναῷ καθήμενον ἐν θρόνῳ τῇ χειρὶ ἔχει σκῆπτρον καὶ ἐπ' αὐτῷ κόκκυξ.

f) Maxim. Tyr. Diss. 14. 6. Ἥραν ἔδειξεν Ἀργείοις Πολύκλειτος λευκώλενον, ἐλεφαντόπηχυν, εὐῶπιν, εὐείμονα, βασιλικήν, ἱδρυμένην ἐπὶ χρυσοῦ θρόνου.

einige m. o w. greifbare Züge des Bildes bei oder gebraucht von ihm Worte, welche sich zur Vergegenwärtigung verwenden lassen, indem er die Göttin nämlich: weißarmig, schönaugig oder, je nachdem man das Wort εὐῶπις verstehen will, schön von Antlitz [a]) und schön bekleidet sowie königlich nennt. Denn von diesen Worten weist das »weißarmig« (λευκώλενος, durch ἐλεφαντόπηχυς, auch wenn es sich nur auf das Material bezieht, verstärkt) auf eine irgendwie nachdrückliche Herausbildung der schönen, wir können zunächst nicht sagen wie weit, nackten Arme der Göttin hin, ähnlich der, welche wir in den beiden attischen Reliefen vom Parthenon und vom Theseion kennen gelernt haben. Wenn wir ferner mit dem Zeugniß für die schönen Augen oder das schöne Antlitz der Göttin (εὐῶπις) in seiner Allgemeinheit nicht eben viel anfangen können, ist die Hervorhebung ihrer schönen Bekleidung (εὐείμων) schon wichtiger, in sofern sie, da das Bekleidetsein an sich selbstverständlich ist, wahrscheinlich macht, daß die Gewandung mit einem gewissen Nachdruck und in charakteristischer Weise schön und prächtig durchgebildet gewesen sei. Dies wird, in gewissem Sinne wenigstens und insofern man auf ein derartiges Zeugniß überhaupt Werth legen darf und will, durch das Epigramm des Parmenion [b]) bestätigt, welches sagt, Polyklet habe von dem Körper seiner Hera gezeigt, was sterblichen Augen zu sehn erlaubt sei, die Reize unter den Falten der Gewandung seien dem Zeus vorbehalten. Denn nimmermehr darf man das Wort κόλποι von dem Busen der Göttin verstehn, wie dies Böttiger in s. »Andeutungen« S. 125 allerdings that, der meinte, der Busen der polykletischen Hera sei enthüllt gewesen und das, was Zeus' Augen vorbehalten bleibe, habe unter demselben begonnen, aber sich selbst in seiner »Kunstmythologie« II. S. 314 stillschweigend berichtigt; es wird hier vielmehr auf eine, nur etwa den Hals und die Arme nackt lassende Tracht hingewiesen, wiederum ähnlich der, welche die attischen Reliefe zeigen. Endlich darf man bei Maximus Tyrius auch das auf hohe Würde und Majestät der Erscheinung hinweisende Wort βασιλική nicht übersehn, welches bei einem seine Worte so gut wählenden Schriftsteller nicht ohne Gewicht ist.

Hiermit sind die Angaben über die Gestaltung des Idealbildes der Göttin bereits erschöpft, denn für diese gewinnen wir Nichts aus den Worten Strabons [c]), in denen er die Statuen des Polyklet im Heraeon von Argos [d]) für die schönsten in Betreff der Technik, aber den verwandten Werken des Phidias an Kostbarkeit und Größe nachstehend erklärt. Und von der Angabe, welche Tertullian aus Kalli-

a) Εὐῶπις, schönaugig kommt unter den antiken Erklärungen von βοῶπις vor, aber selbst wenn man annehmen will, Maximus habe das Wort in diesem Sinne gebraucht, wird damit nichts Bestimmtes über die Art der Augen der polykletischen Hera ausgesagt.

b) Anthol. Gr. II. 185. 5. (Planud. IV. 216) Παρμενίωνος.

Εἰς ἄγαλμα Ἥρας.

Ὠργεῖος Πολύκλειτος, ὁ καὶ μόνος ὄμμασιν Ἥραν
ἀθρήσας καὶ ὅσην εἶδε τυπωσάμενος,
θνητοῖς κάλλος ἔδειξε ὅσον θέμις· αἱ δ' ὑπὸ κόλποις
ἄγνωστοι μορφαὶ Ζηνὶ φυλασσόμεθα.

c) Strabon. VIII. p. 372. . . . καὶ τὸ Ἡραῖον εἶναι κοινὸν ἱερὸν τὸ πρὸς ταῖς Μυκήναις ἀμφοῖν (Argos und Mykenai), ἐν ᾧ τὰ Πολυκλείτου ξόανα τῇ μὲν τέχνῃ κάλλιστα τῶν πάντων, πολυτελείᾳ δὲ καὶ μεγέθει τῶν Φειδίου λειπόμενα.

d) Der Plural τὰ Π. ξόανα wird auf die Hera und die Hebe zu beziehn sein, welche letztere Strabon als mit der Hera zusammengehörend auf denselben Künstler zurückführen mochte.

machos[a]) giebt, Hera habe den Weinlaubkranz erfunden und deshalb sei ihr Bild in Argos mit Weinlaub bekränzt, während unter ihre Füße ein Löwenfell gebreitet sei, ein doppeltes Zeichen des Triumphes der Stiefmutter über die beiden Stiefsöhne oder richtiger Bastardsöhne des Zeus, Dionysos und Herakles, von dieser Angabe, wenn man sie nicht durchaus verwerfen will, muß es im höchsten Grade zweifelhaft erscheinen, ob sie sich auf die Statue des Polyklet beziehe, und zwar besonders vermöge des auch schon von Welcker[b]) hervorgehobenen Umstandes, daß mit dem Stephanos mit Horen und Chariten, welchen Hera verbürgtermaßen trug, ein Weinlaubkranz sich schon äußerlich nicht verträgt. An einen Wechsel des Kopfputzes bei dem kolossalen Goldelfenbeinbilde des Polyklet ist aber gewiß in keinem Falle zu denken[32]). Es kann deshalb auch zu Nichts führen, die Richtigkeit der Angabe über das, künstlerisch allerdings vollkommen denkbare Löwenfell als Unterlage der Füße der Göttin und der Deutung, welche Tertullian diesem Attribut und dem Weinlaubkranze giebt, in Beziehung auf die polykletische Hera näher zu untersuchen.

Daß dasjenige, was wir an thatsächlichen Angaben über die Gestalt der polykletischen Hera besitzen und was im Vorstehenden zusammengestellt ist, nicht, ja leider nicht entfernt ausreiche, um uns eine bestimmte und anschauliche Vorstellung auch nur von dem Äußerlichen, der Composition des Werkes des argivischen Meisters in seiner Gesammtheit zu geben — um hier noch ganz von dem durch Polyklet geschaffenen Idealtypus zu schweigen, sofern dieser sich besonders im Kopf ausspricht — das wird man wohl allgemein, wenn auch hier und da vielleicht mit Widerstreben, zugeben müssen. Wir stehn hier eben wiederum kaum anders und gewiß nicht günstiger, als wir dem Zeus des Phidias oder seiner Parthenos gegenüber standen, so lange wir auf die litterarischen Nachrichten über diese Werke beschränkt waren und ehe für den Zeus die beiden eleïschen Münzen des Hadrian (s. Bd. II. S. 35 f.) bekannt oder wieder bekannt und genauer bearbeitet wurden und für die Parthenos mancherlei monumentale Reconstructionsmittel[c]) zu Tage kamen. Unsere erste Pflicht und unser vornehmstes Streben muß daher sein, uns umzuthun, ob denn für die Hera des Polyklet nicht irgendwelche derartige künstlerische Hilfsmittel aufzutreiben seien.

Bei einer solchen Umschau wird unser Blick ohne Zweifel sehr bald auf die bekannten autonomen Münzen (Didrachmen) von Argos[d]) mit einem sehr schönen und charakteristischen Herakopf gelenkt werden (s. Münztafel II. No. 6 und vergl. weiterhin im 5. Capitel). Daß in diesen aus bester Kunstzeit stammenden

---

a) Tertull. de Corona 7. (ed. Oehler.) Iunoni vitem Callimachus induxit. ita et Argis signum eius palmite redimitum subiecto pedibus corio leonino insultantem ostentat novercam de exuviis utriusque privigni. — Ohne eine Spur von Zweifel auf die polykletische Statue bezogen bei Böttiger, Kunstmythol. II. S. 288.

b) Griech. Götterl. II. S. 320 Note.

c) Siehe m. Gesch. der griech. Plastik 2. Aufl. I. S. 224 und die Anmerkung 6 S. 385 und vergl. die neueste Zusammenstellung bei Michaelis, Der Parthenon Taf. XV. S. 266 ff.

d) Die bekannteste aber nicht beste Abbildung der Didrachmen ist in den Denkm. d. a. Kunst I. No. 132, welche im Text als »Kopf der argiv. Hera, nach dem von Polyklet gearbeiteten Colossalbilde der Göttin« bezeichnet wird; ein Exemplar der Sammlung Prokesch-Osten in der Archaeol. Zeitung von 1846 Taf. 43 No. 38, andere in Gerhards Antiken Bildwerken Taf. 303 No. 35 f. und bei Mionnet, Suppl. Vol. IV. pl. VII No. 4—6.

Münzen wirklich ein nicht blos schöner, sondern ein in seinen großen, edel matronalen Formen, in seinem reichen, aber nicht besonders zierlich geordneten Haar und in dem großen, unter fester Stirn liegenden Auge auch durchaus charaktervoller Herakopf vorliege, kann nicht bestritten oder bezweifelt werden und eben so darf man anerkennen, daß derselbe vermöge des mit Anthemien geschmückten Stephanos an die Hera Polyklets erinnere. Allein ihn unmittelbar aus dieser abzuleiten, in ihm in der Weise ein verbürgtes Nachbild des Profils der Statue zu erkennen, wie man in älterer Zeit in dem Kopfe der eleïschen Autonommünzen »das wahre Profil des Jupiter des Phidias« hat erkennen wollen[a]) muß uns hier, wie dort nicht allein die Erwägung der wohl allgemein bei Numismatikern wie Archaeologen als solche anerkannten Thatsache abhalten, daß die Stempelschneider der Blüthezeit der Kunst wohl schwerlich jemals im eigentlichen Sinne copirten, vielmehr ihre Typen, immerhin vielleicht mit Anlehnung an berühmte statuarische Vorbilder und unter dem Einfluß ihres Anblickes, frei schufen, sondern hier insbesondere noch der Umstand, daß dem Heratypus der argiver Münzen derjenige anderer Orte, so z. B., um nur diese zu nennen, derjenige der Münzen von Elis, Himera, Knossos (s. Münztafel II. No. 14, 22, 23, und vergl. das 5. Capitel) nahe steht, welchen letztern man doch nimmermehr anders, als sehr mittelbar von dem Vorbilde der polykletischen Statue wird ableiten können und wollen. Einen Einfluß des Typus der Statue auf denjenigen der Münzen von Argos mag man dabei immerhin annehmen, ja es dürfte nicht gerathen sein, wenn man sich von dem Kopfe der polykletischen Hera eine so viel wie möglich bestimmte Vorstellung machen will, diese Münzen gänzlich aus den Augen zu verlieren oder sie gegenüber dem einen oder dem andern statuarischen Herakopf, in dem man die polykletische Göttin sucht, gering anzuschlagen; aber eben so wenig darf man sich durch dieselben für gebunden oder in ihnen das Gesuchte für gefunden halten.

Anders steht die Sache für die Vergegenwärtigung der ganzen Gestalt der polykletischen Statue mit gewissen in römischer Kaiserzeit in oder für Argos geprägten Münzen.

Die hier in Frage kommenden Münzen sind bisher mit allerlei Ungenauigkeiten beschrieben[b]) und wohl deswegen sowie weil keine ordentlichen Abbildungen von ihnen vorhanden waren, wenig oder gar nicht beachtet worden. Die Münztafel III. bringt unter No. 1 und 2 zwei Exemplare aus der an seltenen und schönen Münzen wunderbar reichen Imhoof-Blumerschen Sammlung in Winterthur, deren erstere, mit dem Kopfe der Julia Domna auf dem Avers, geeignet ist, die in der Note mitgetheilten Beschreibungen in wesentlichen Punkten zu berichtigen,

---

a) Vergl. Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. v. 1866 S. 182 f.

b) So a) Mionnet, Suppl. IV. 242. 43 (nach Sestini, Descriz. del Mus Fontana p. 62) »Junon tourrelée (?), assise sur un siége, tournée à gauche, tenant de la main droite une patère (?) et de la gauche une haste, le coude appuyé en même temps sur le dossier du siége (?)«; b) ibid. p. 243, 47 (nach Mus. Hedervar. I. p. 167, 4137. tab. 17 f. 380), Femme assise, à gauche, la main droite ouverte (?), une haste dans la gauche.«; c) ibid p 244. 56 (nach Sestini, Descript. num. vet. p. 214. No. 19); d) ibid. p. 245. 62 (nach Sestini, Mus. Fontana p. 63 No. 9) fast ganz wie die oben als erste ausgezogene beschrieben; e) ibid. p. 248. 81 »Femme radiée ou crenelée (?) à demi nue (?), assise sur un siége, à gauche, portant sur la main droite une grenade ou autre fruit, et la gauche posée sur une haste«. Ein Exemplar ist abgeb. bei Lenormant, Nouv. gal. myth. pl. XI. No. 14.

während die zweite, ein Unicum, unter Antoninus Pius geprägt und in der Hauptfigur mit der vorhergehenden völlig übereinstimmend, mit dieser eine vor derselben stehende weibliche Figur zeigt, welche keine andere sein kann, als die mit der polykletischen Hera verbunden gewesene Hebe, während der zwischen beiden Figuren stehende Pfau offenbar der nach Pausanias[a]) kurz vor der Zeit der Prägung dieser Münze von Hadrian als Weihgeschenk in das Heraeon von Argos gestiftete ist, der für sich allein auch auf Münzen Hadrians[b]) vorkommt.

Das sind denn freilich Umstände, welche diesen Münzen für die Gestalt der Hera einen ganz außerordentlichen Werth, ja in der Hauptsache denselben urkundlichen Werth verleihen, welchen für den Zeus des Phidias die eleïschen Münzen des Hadrian mit der ganzen Gestalt des Gottes besitzen (s. Bd. II. S. 35 mit der Anm. 42 und dem Nachtrag S. 601). Und wenn wir allerdings mit dem vollsten Recht aus Gründen, die Jedem in die Augen springen müssen, sagen dürfen, daß die Gruppirung der Hera und der Hebe nimmer die gewesen sein kann, welche das Gepräge der zweiten Münze zeigt, so ist doch ganz klar, daß der Stempelschneider durch die Art seiner Darstellung zu einer Gegenüberstellung der im Original gewiß neben einander[c]) gestandenen Figuren, wenn nicht gezwungen war, so doch gewiß sehr leicht veranlaßt werden konnte. Es ist deshalb auch nicht zuzugeben, daß aus dieser veränderten Anordnung der Figuren, welche obendrein gemacht worden sein kann als die Hebe schon entfernt war (s. oben S. 41), gegen die Authentie und Treue des Wesentlichen in der Gestalt der Hera sich irgend ein erheblicher oder berechtigter Zweifel ableiten lasse, um so weniger, da, um es zu wiederholen, zwischen der Hera der Münze des Antoninus und derjenigen der Münze der Domna volle Übereinstimmung herrscht, da beide den Angaben des Pausanias in Nichts widersprechen und da endlich beide eine Composition zeigen, welche für ein Kolossalbild in alle Wege passend erscheint.

Daß die Hera Polyklets thronend dargestellt war, sagen uns die litterarischen Überlieferungen, über die Art dieses Thronens geben uns die Münzen Rechenschaft. Sie, besonders gilt dies von der zweiten Münze (des Antoninus), zeigen uns die Göttin auf einem hohen Sitze mit wenig vorgestelltem linken und angezogenem rechten Fuße so angeordnet, daß, ganz ähnlich wie bei dem Zeus des Phidias (s. Bd. II. S. 38) sich ihre Oberschenkel nach vorn geneigt, also in einer für ein Kolossalbild allein zulässigen Stellung zeigen, durch welche häßliche Verkürzungen und Verdeckungen vermieden werden. In der einen Hand, es ist in den Münztypen die rechte, hält sie einen Granatapfel, welcher mit unbezweifelbarer Deutlichkeit in der Münze der Domna dargestellt und erhalten, aber auch in derjenigen des Antoninus nicht zu verkennen ist, da eine Schale, welche früher (s. oben S. 44 Note b) in analogen Münzen meistens angenommen wurde, länglicher erscheinen würde. Die Göttin streckt dies bedeutsame Attribut niedrig (etwas höher in der Münze der Domna) vor. In der linken hält sie das Scepter; aber sie hält dasselbe nach dem übereinstimmenden Zeugniß der Münzen nicht in der Weise niedrig gefaßt ruhig vor sich hin, welche für den ganzen Geist und die Auffassung des

a) Pausan. II. 17. 6. Ἀναθήματα δὲ τὰ ἄξια λόγου ..... χρυσοῦ δὲ καὶ λίθων λαμπόντων Ἀδριανὸς βασιλεὺς ταὼν ἀνέθηκεν· ἀνέθηκε δέ, ὅτι τὴν ὄρνιθα ἱερὰν τῆς Ἥρας νομίζουσι.

b) Mionnet, Suppl. IV. 240. 31.

c) Λέγεται παρεστηκέναι τῇ Ἥρᾳ ἄγαλμα Ἥβης sagt Pausanias II. 17. 5.

phidias'schen Zeus (das εἰρηνικὸς καὶ πανταχοῦ πρᾶος) als in so hohem Grade charakteristisch erkannt wurde (Bd. II. S. 38 f.), sondern sie hat es mit höher erhobenem und weiter zur Seite gewendetem Arme mehr gegen seine Spitze hin gefaßt und hält dasselbe in schwunghafterer Weise; auch dies wiederum, wenn nicht Alles täuscht, in absichtsvoller Charakteristik der olympischen Königin, in welcher nicht jener Geist der friedseligen Stille waltet, welche der tiefste Grund des idealen Gedankens im Zeus des Phidias war und sein mußte, sondern ein leidenschaftlicherer Geist des, wenn auch berechtigten, persönlichen Anspruches, der Erhabenheit und Prächtigkeit, welcher sich in der gesammten Charakteristik Heras in der griechischen Poësie von Homer an ausspricht und gar wohl in dem Epitheton »βασιλική« wieder erkannt werden mag, mit welchem Maximus Tyrius die Hera des Polyklet belegt. Bekleidet scheint die Göttin oberwärts mit einem bis an den Hals reichenden Chiton, welcher jedoch die Arme bis zu den Schultern und mit diesen blos zu lassen scheint, ohne Zweifel bezeichnend für die λευκώλενος θεά, welche Maximus Tyrius auch in der polykletischen Statue mit Nachdruck hervorgehoben fand und welche uns nicht minder die attischen Reliefe vor Augen stellen. Um den untern Theil des Körpers ist ein weitfaltiges Himation gelegt, dessen einer Zipfel auf der linken Schulter der Göttin ruht; wohl und reich bekleidet (εὐείμων) wird man sie also abermals mit Maximus Tyrius nennen dürfen. Dagegen bestätigen die Münzen den wichtigen Umstand, auf den man bisher doch nur mit größerer oder geringerer Wahrscheinlichkeit aus dem Schweigen der schriftlichen Überlieferung hat schließen können, daß die polykletische Hera ohne den Schleier dargestellt war, welcher ihren Bildern in alter Kunst so überwiegend oft gegeben ist und den noch die beiden attischen Reliefe beibehalten haben. Am wenigsten klar wird durch die Münzen die Gestalt des auf ihnen natürlich in sehr kleinen Formen gebildeten Stephanos, welcher das Haupt der Göttin schmückt. Eine Nachbildung des reliefgeschmückten Stephanos der polykletischen Kolossalstatue war ja natürlich unmöglich, die Antoninusmünze aber (denn die Münze der Domna ist in diesem Punkte schlecht ausgeprägt oder erhalten) setzt uns wenigstens in den Stand zu controliren, was mit dem »Junon tourrelée« »crenellée« oder »radiée« der früheren Beschreibungen gemeint sei und was als Mauerkrone oder Strahlenkrone versehn wurde. Es ist ein hoher und breit ausladender Stephanos wie ihn besonders die eleïschen Heramünzen (Münztafel II. No. 14) deutlich vor unsere Augen stellen, der außerdem wie in vielen Beispielen (s. Münztafel II, No. 29—33) auf seinem obern Rande ein dreifaches, im Einzelnen natürlich bei den kleinen Maßen nicht mehr zu erkennendes Ornament trägt. Der Thron endlich zeigt, deutlicher auf der Münze des Antoninus, aber auch auf derjenigen der Domna namentlich rechts noch erkennbar, eine bis zur Höhe der Schultern der Göttin und etwas darüber aufsteigende Lehne, ähnlich derjenigen des Zeusthrones auf der ersten eleïschen Münze (Bd. II. Münztafel II. No. 4) jedoch ohne die Armlehnen, welche jenen weiter schmücken. Daß aber die Göttin auf die Rückenlehne ihres Thrones den linken Ellenbogen stütze, muß als ein Irrthum in der Beschreibung einer ähnlichen Münze (oben S. 44 Note b, Münze a) bezeichnet werden; es wäre das ja auch statuarisch bei der Höhe der Lehne und der ganzen feierlich gemessenen Haltung der Göttin ein Ding der baren Unmöglichkeit gewesen. Ob in der Antoninusmünze ein Schemel unter den Füßen der Göttin nachweisbar sei,

mag zweifelhaft erscheinen, in der Münze der Domna ist er nicht vorhanden, für die Statue dagegen, als eigentlich zum θρόνος gehörend vorauszusetzen. Auf die Hebe der Münze des Antoninus soll hier aus verschiedenen Gründen nicht eingegangen und nur, um Mißverständnissen vorzubeugen, bemerkt werden, daß diese Figur durch irgend ein Unglück bei der Prägung nicht durchaus wohl gerathen ist.

Wenn wir uns von dem im Vorstehenden, sei es auch nur in bescheidenem Umfange gewonnenen festen Boden auf das Gebiet der Vermuthungen über den Geist und die Idealauffassung der polykletischen Hera hinüberwenden, so liegt es, weil wir auch hier noch uns an bestimmte Überlieferung halten können, nahe, zuerst die Bedeutung der der Statue gegebenen Attribute etwas näher zu untersuchen, und zwar in sofern als in ihnen Gedanken und bestimmte Vorstellungen über das Wesen der Göttin ausgesprochen sind, von denen man freilich bei einem Werke der noch nicht zur Vollendung gelangten Kunst gewiß nur sagen könnte, dieselben seien eben deshalb in die Attribute verlegt und in diesen ausgedrückt, weil sie in der Statue selbst nicht ausgedrückt werden konnten, während man bei einer Schöpfung der ersten großen Blüthezeit der Kunst doch wohl voraussetzen darf, daß was der Meister in ihnen in symbolisch positiver Weise ausgesprochen hat, mit dem in der Figur der Göttin selbst Dargestellten in Einklang gestanden haben werde, daß, mit anderen Worten, in den Attributen und dem Beiwerke der Statue kein Zug des Wesens der Göttin angedeutet gewesen sei, welcher nicht auch in ihrer Persönlichkeit selbst enthalten war. Denn das ist ja wohl bei jedem auf der Höhe der Entwickelung stehenden Idealbilde das Verhältniß der Attribute zum Bilde selbst, daß jene für den Gedanken klar machen, was in diesem dem künstlerisch gestimmten Auge und Gemüthe offenbart wird, ein Verhältniß, welches wir — um hier von anderen Kunstwerken zu schweigen — in dem Zeus des Phidias und der Auswahl der ihm gegebenen und der — wie z. B. der Donnerkeil — ihm nicht gegebenen Attribute auf das wundervollste verwirklicht finden. Die Attribute der polykletischen Hera, welche keineswegs einer jeden Hera zukommen noch sich, selbst nur zum Theil, bei jeder andern wiederholen, sind: der Stephanos, das Scepter, der Kukkuk auf demselben, der Granatapfel, der Thron und, man wird das ja wohl sagen dürfen, die neben sie gestellte Hebe.

Von diesen Attributen charakterisiren ohne Zweifel der Thron und das Scepter die Göttin als die Königin des Olympos und das stimmt vollkommen überein sowohl mit dem Epitheton βασιλική, welches Maximus von Tyros der polykletischen Hera giebt, wie mit der stolzen und festen Haltung der Figur, welche uns die Münzen zeigen. Auf dieselbe Eigenschaft scheint Welcker[a]) auch den Stephanos zu beziehn, wenn er schreibt: »Polyklet gab ihr ... als der Königin des Himmels den Kranz«. Sofern aber der Stephanos, also die in gleichmäßiger und nicht unbeträchtlicher Höhe den Kopf umgebende metallene Krone, welche mit unserem Worte »Kranz« nicht übersetzt werden darf, wohl unzweifelhaft aus dem ältern, symbolischen Schmucke des Kalathos hervorgegangen ist, dürfte derselbe eher als der Königin der Göttin des Segens und der Fülle, der vom Himmel befruchteten Erdgöttin gelten, was auch die an demselben in Relief gebildeten Horen und Chariten und das diese in den Münzen von Argos (und anderen Städten) ersetzende Anthe-

a) Griech. Götterlehre II. S. 319.

mienornament[a]) bestätigt wird, da die Horen und Chariten ihrer ursprünglichen Bedeutung nach Blühen und Anmuth angehn, das Lenzesblühen und die Anmuth der von Zeus im ἱερὸς γάμος umarmten Hera. Wie viel von dieser blühenden Anmuth und Schönheit Polyklet in das Antlitz und in die Körperformen seiner »weißarmigen« Götterkönigin legte vermögen wir positiv aus keiner Quelle nachzuweisen, allein daß er, der Meister der reinen Schönheit, der »Venustas«[b]) keine solchen Züge in sein Bild aufgenommen haben sollte, ist in der That schwer zu glauben. Auf die heilige Ehe mit Zeus und den ἱερὸς λόγος von derselben und ihrer Stiftung bezog sich nach Pausanias' ausdrücklicher Andeutung, welche uns anderweitig bestätigt und erläutert wird[c]), der Kukkuk auf dem Scepter der Göttin, welcher jeden Kundigen daran erinnerte, wie Zeus der Hera in Liebe erglühte, wie aber die Göttin den Bewerbungen des Liebenden erst nachgegeben, nachdem dieser ihr die Ehe versprochen hatte; auf diese festgeknüpfte, heilige Ehe also und darauf, daß Hera die eigentliche, rechtmäßige Gattin des Zeus sei, wies der Vogel auf ihrem Scepter.

Auf die Ehe mit Zeus, als das Wichtigste der Herareligion, bezog sich auch die neben der polykletischen Göttin aufgestellte Hebe, ihr Kind von Zeus, die Frucht der heiligen Ehe[d]), zugleich die Göttin der Blüthe und des Gedeihens auf Erden, deren Anwesenheit neben Hera jedoch zugleich in deren Wesen einen neuen, wenngleich fast nie mit besonderer Betonung hervortretenden Zug, den der Mütterlichkeit nämlich, zur Anschauung bringt. Der Granatapfel endlich in der Rechten der Statue des Polyklet ist in seiner Bedeutung zweifelhaft und bestritten; während er im Allgemeinen als Symbol der ehelichen Fruchtbarkeit gilt und als solches auch in diesem Falle von Welcker[e]) in Anspruch genommen wird, hat ihn Bötticher[f]) in ausführlicher Erörterung als Blutfrucht, Frucht des Hades und bei der polykletischen Statue insbesondere als Zeichen des Triumphes der Hera über Demeter und ihr Kind Kora-Persephone erklärt und mit den von Tertullian (s. oben S. 43 Note a) angegebenen Attributen des Weinlaubkranzes und des Löwenfelles als Zeichen des Triumphes über Semele (Dionysos) und Alkmene (Herakles) in Zusammenhang gebracht[33]). Der Zweifel über die Thatsache, daß diese letzteren Attribute mit Polyklets Statue in Verbindung gebracht waren, ist schon oben berührt worden, für die Richtigkeit ihrer Deutung spricht es nicht, daß, wenn Hera hier als die über die anderen Gemahlinen des Zeus triumphirende allein rechtmäßige Gattin dargestellt werden sollte, jede Hinweisung auf Leto fehlt; allein damit ist noch keineswegs erwiesen, daß der Granatapfel nicht die von Bötticher angenommene Bedeutung hatte, in sofern die Culte der Demeter und der Hera einander verbürgtermaßen wenigstens in Athen[g]), besonders gegensätzlich waren. Mag man hiernach über die Bedeutung der Granate in Heras Hand denken wie man will,

---

a) Vergl. Welcker a. a. O. I. S. 374, II. S. 322.

b) Vergl. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler I. S. 226 und 228.

c) Von Aristoteles in der Schrift περὶ τῆς Ἑρμιόνης ἱερῶν nach dem Berichte des Schol. Theocrit. Id. XV. 64.

d) S. Kekulé, Hebe S. 2 f., Welcker a. a. O. I. S. 369 f.

e) A. a. O. II. S. 320 in der Note.

f) In der Archaeolog. Zeitung von 1856 S. 169 f.

g) Vergl. Serv. ad Verg. Aen. IV. 38, mehr bei Bötticher a. a. O. S. 174 f.

im einen wie im andern Falle hebt auch sie, nur mit verschiedenem Ausdrucke, das Wesen der Hera als der Ehegattin des Zeus hervor. Und in dieser Idee der alleinig rechtmäßigen und anerkannten geliebten Gattin des Zeus, seiner κουριδίη ἄλοχος und zugleich seiner olympischen Königin werden wir die Summe dessen anzuerkennen haben, was die Attribute der polykletischen Statue aussagen wollen und was daher, falls die Figur der Göttin mit den Attributen übereinstimmte, auch in dieser selbst vergegenwärtigt sein mußte.

Nun sind wir freilich nicht im Stande anders, als innerhalb sehr enger Grenzen, für die ganze Gestalt nämlich durch das Zeugniß der Münzen, positiv nachzuweisen, wie beschaffen die polykletische Hera war und in wiefern die in den Attributen ausgesprochenen Ideen künstlerisch in der Figur auch in der That verwirklicht waren, namentlich fehlt uns jeder unmittelbare Anhalt, um uns die Krone und Summe der ganzen Idealschöpfung, den Typus des Kopfes zu vergegenwärtigen. Und da möge doch ja Niemand sagen, wir könnten hier ein Zeugniß entbehren und auf dem Umwege von Combinationen zum Ziel einer bestimmten und sichern Anschauung gelangen; denn wohin solche Umwege und selbst die tiefest gehenden Combinationen führen, wie weit ab vom Ziele, das wird wohl gegenüber den bisher landläufigen, von dilettantischer Halbgelehrsamkeit noch jetzt festgehaltenen Vorstellungen vom Zeus des Phidias der echte Kopf desselben auf der eleïschen Münze (Bd. II. Münztafel I. No. 34 vergl. S. 41 f.) bewiesen haben.

Wohl mag man Vermuthungen über den polykletischen Heratypus aufstellen und diese durch Betrachtungen über den ganzen Kunstcharakter des Meisters, über sein, als eines Argivers, Verhältniß zu der Religion der großen Göttin seiner Vaterstadt, über seine Anlehnung an die poëtische, namentlich die homerische Schilderung der Hera oder sonstwie mehr oder weniger geistreich und beredt zu unterstützen versuchen, die Vermuthungen bleiben Vermuthungen und die diese unterstützenden Argumentationen werden auch schwerlich zu einem greifbaren Ergebniß führen. Grade in Beziehung auf die Hera bieten uns einige Urteile vorzüglicher antiker Schriftsteller über den Kunstcharakter Polyklets nicht unerhebliche und auf keinen Fall schon ganz beseitigte Schwierigkeiten[a]); die Herareligion von Argos so genau zu kennen und so lebendig und tief erfaßt zu haben, daß wir daraus bindende Schlüsse für den nothwendigen Idealtypus der Göttin zu ziehn und zu sagen vermöchten, wie derselbe einem frommen Mann und Bildhauer von Argos aufgegangen sein müsse, dessen dürfen wir uns doch wohl kaum rühmen. Und was die Anlehnung an die Poësie, an Homer insbesondere, anlangt, so darf man nicht vergessen, daß uns eine solche wohl für Phidias verbürgt wird, der den homerischen Zeus in bestimmter Situation als Vorbild des seinigen nannte oder in dessen Bilde fast das ganze Alterthum das homerische Vorbild wieder zu erkennen glaubte, daß aber für Polyklet und seine Hera ein entsprechendes Zeugniß gänzlich fehlt, man müßte es denn in dem εὐῶπις bei Maximus Tyrius suchen, welches aber besten Falls eine unbezeichnende Umschreibung des homerischen βοῶπις wäre oder in desselben Autors λευκώλενος, das wenigstens den Typus des Kopfes Nichts angeht; ferner daß, so wahrscheinlich es an sich sein mag, daß das scharf gezeichnete und farbenreiche Bild der homerischen Hera auf die Schöpfung des Polyklet so gut wie Homers Vorbild auf die Idealfiguren anderer Künstler eingewirkt haben wird,

a) Vergl. die wohlabgewogenen Erörterungen bei Brunn, Künstlergesch. I. S. 224 ff.

wir doch weder im Stande sind, nachzuweisen, in welchem Grad ein solcher Einfluß stattgefunden hat, noch sagen können, welche Züge des Dichters vorzüglich es gewesen sein mögen, die der Künstler aufgriff und denen er nachstrebte. Wenn daher Brunn[a]) versucht, das ganze polykletische Heraideal aus den homerischen Beiwörtern der Göttin βοῶπις πότνια Ἥρη zu entwickeln, worin ihm vermuthungsweise schon Böttiger[b]) vorangegangen ist, während sich entsprechende Andeutungen auch bei anderen Früheren[c]) finden, so kann man dies Verfahren, so geistreich und fein der Versuch durchgeführt sein mag, in Hinsicht auf die Hera des Polyklet von Willkührlichkeit nicht freisprechen. In wiefern es gegenüber erhaltenen Darstellungen der Göttin gerechtfertigt sei, ist nicht hier zu prüfen der Ort.

Was aber diese erhaltenen Darstellungen anlangt, so mag und muß nicht blos zugegeben, sondern geflissentlich hervorgehoben werden, daß man früher fast allgemein die weltberühmte Ludovisische Herabüste viel zu schnell in ein viel zu unmittelbares Verhältniß zu dem von Polyklet geschaffenen Vorbilde gebracht hat, ungefähr so, wie man so lange Zeit die Zeusmaske von Otricoli als ziemlich unmittelbares Nachbild des Zeus des Phidias betrachtete. Allein wenn neuerdings, seitdem Brunn[d]) hierin vorangegangen ist, nicht wenige, namentlich jüngere Archaeologen und Kunstforscher, zum Theil mit überraschender Sicherheit und Bestimmtheit dem Farnesischen Herakopf in Neapel ein ähnlich nahes, ja fast unmittelbares Verhältniß zu der Hera Polyklets zusprechen[34]), so muß doch auch hier auf den Mangel jedes Zeugnisses über die Art und Beschaffenheit der letztern und auf die mancherlei Zweifel hingewiesen werden, welche sich wenigstens gegen eine allzu unmittelbare Zurückführung dieser Büste auf Polyklet bereits erhoben haben. Der polykletische Kopf- und Gesichtstypus ist, namentlich im Zusammenhange mit der Frage über die Nachweisbarkeit des polykletischen Doryphoros in der zuerst von Friederichs[e]) geltend gemachten neapeler Statue und ihren Wiederholungen[f]), vielfach erörtert worden. Nun hat aber Conze[g]) mit vollem Rechte behauptet, die Übereinstimmung des Kopftypus am Doryphoros und an der Farnesischen Herabüste sei nicht vorhanden und man müsse die Zurückführung des einen oder des andern Typus auf Polyklet fallen lassen. Er selbst entscheidet sich für die Hera, indem er zu erweisen sucht, in dem Doryphoros liege ein attischer Typus vor; allein ihm ist von andern Seiten[h]) gewiß mit Recht widersprochen worden. Wenn aber der Doryphoros in der That, woran man kaum noch zweifeln kann, auf Polyklet zurückgeht und den polykletischen Kopfcharakter mit Treue und Entschiedenheit

a) Im Bull. dell' Inst. von 1846 p. 124.

b) Kunstmythol. II. S. 311.

c) So bei Feuerbach, Gesch. d. griech. Plastik II. S. 58.

d) Im Bull. dell' Inst. a. a. O. und in den Annali von 1864 p. 298 sqq., wo es von der Hera Farnese heißt: »si consente quasi generalmente, che in essa le forme ideali ossia il tipo ideale della dea, quale fu stabilito da Policleto, sia espresso più puramente che in qualunque altra testa che ci rimane.«

e) Im berliner Winckelmannsfestprogramm v. 1863, vgl. dessen Bausteine S. 118 f. No. 96.

f) S. Conze, Beiträge zur Geschichte der griech. Plastik S. 5.

g) A. a. O. S. 6 ff. Anders Helbig im Bull. dell' Inst. von 1869 p. 75 sqq. und Kekulé in Fleckeisens Jahrbb. v. 1869 S. 84 f.

h) Benndorf, Zeitschr. f. d. österreich. Gymnasien von 1869 IV. S. 260 ff., L. Schwabe, Observatt. archaeoll. part. II. (Dorpat 1870) p. 12, auch Helbig, Bull. dell' Inst. a. a. O. p. 77 sq. und Kekulé a. a. O.

wiedergiebt, dann geht die Farnesische Hera nicht, wenigstens gewiß nicht unmittelbar auf Polyklet zurück. Und dies Ergebniß wird durch den einzigen auf die Schule des argivischen Meisters außer dem Doryphoros bestimmt zurückführbaren Kopf, den allerdings leider noch immer nur mangelhaft publicirten[a]) und ungenügend bekannten Kopf aus den Sculpturen am Heraeon von Argos bestätigt, denn dieser Kopf stimmt in seinen charakteristischen Zügen nirgend mit dem Farnesischen Herakopf überein.

Und wenn wir nun schließlich vor der Frage stehn, welche nicht umgangen werden kann, ob und in wiefern Polyklet das kanonische, d. h. in seinen Grundzügen auch für die Folgezeit maßgebende Heraideal geschaffen habe, so muß zuvörderst festgestellt werden, daß dafür keinerlei weder unmittelbares noch auch mittelbares antikes Zeugniß von irgendwelcher Erheblichkeit vorliegt[35]). Wahr ist nur dieses, daß erstens Polyklets Hera öfter und mit mehr Nachdruck genannt und genauer beschrieben wird, als die Hera irgend eines andern Künstlers, zweitens, daß sie unter den Werken des Meisters einen hervorragenden Platz einnimmt, was freilich, zum Theile wenigstens, auf ihre Größe, ihr kostbares Material, ihre von Strabon hervorgehobene technische Vollendung, endlich ihren berühmten Aufstellungsort zurückzuführen sein mag, immerhin aber in seiner Bedeutung anerkannt werden soll, drittens, daß sie einige Male[b]) neben dem Zeus des Phidias genannt wird[36]). Gewiß sagt dies nicht wenig und wenn man hinzunimmt, daß grade einem argivischen Künstler die Aufgabe, sich in das Ideal der Hera zu versenken, näher lag, als den meisten anderen, so dürfen wir gegenüber der Auszeichnung, mit welcher die Statue Polyklets genannt wird, trotz allen Beschränkungen, welche man aus dem Kunstcharakter des Meisters abzuleiten geneigt sein mag, nicht zweifeln, daß seine Hera für die Entwickelung des Idealtypus dieser Göttin hervorragende Bedeutung gehabt und demgemäß ihren Einfluß auf die Werke späterer Künstler ausgeübt haben wird. Nur daß man sich stets bewußt bleibe, daß wir nach dem gegenwärtigen Stand unseres Wissens nicht zu sagen vermögen, weder daß Polyklet das kanonische Heraideal geschaffen habe, noch welches die von ihm festgestellten maßgebenden Züge dieses Ideales, namentlich was den Typus des Kopfes anlangt, gewesen seien. Ob uns hier künftig aufzuschließende neue Quellen weiter und wohin sie uns führen werden, das läßt sich einstweilen noch nicht errathen oder vorhersagen. Und eben deswegen haben wir, unbeirrt durch herrschende Vorurteile, in der Prüfung der kunstgeschichtlichen Nachrichten über fernere Herabilder namhafter Meister ruhig fortzufahren.

Der chronologisch nächste Künstler, welcher hier zu nennen ist, ist Kallimachos. Von seiner Hand sah Pausanias[c]) in dem großen und mit schönen Bild-

a) In der Revue archéologique von 1867 pl. 15. vergl. p. 116 sq.

b) Bei Lukian, Somn. 8. s Anm. 34 (m. »Schriftquellen« No. 606); Plut. Pericl. 2: ἢ τὸν ἐν Πίσῃ θεασάμενος Δία .... ἢ τὴν Ἥραν τὴν ἐν Ἄργει; Martial. X. 89:

Juno, labor, Polyclete, tuus et gloria felix
Phidiacae cuperent quam meruisse manus.

Ferner mit dem Zeus und der Parthenos des Phidias und Praxiteles' knidischer Aphrodite zusammen bei Philostrat. Vita Apoll. Tyan. VI. 19 (m. »Schriftquellen« No. 801 lin. 5).

c) Pausan. IX. 2. 7 Πλαταιεῦσι δὲ ναός ἐστιν Ἥρας, θέας ἄξιος μεγέθει τε καὶ ἐς τῶν

werken ausgestatteten Heratempel zu Plataeae eine sitzende Statue der Göttin mit dem Beinamen Νυμφευομένη, welchen der Perieget aus den von ihm [a]) und ausführlicher von Plutarch [b]) berichteten Cultusgebräuchen und der Legende der s. g. Daedalen (Δαίδαλα) ableitet.

Dieser Beiname ist von der neuern Wissenschaft ganz allgemein mit »die Bräutliche« übersetzt und die Hera des Kallimachos als eine Darstellung der Braut des Zeus verstanden worden. Und hierbei wird man, gegenüber einem neuerlich erhobenem Zweifel [c]), aller Wahrscheinlichkeit nach stehn zu bleiben haben [37]). Es würde demnach derselbe Heratempel in den beiden Statuen, der Νυμφευομένη des Kallimachos und der Τελεία des Praxiteles die Göttin einmal als Braut des höchsten Gottes und sodann als die Ehestifterin unter den Menschen, die Schützerin der Heiligkeit des Bundes enthalten haben, auf welchem ihre eigene ganze Stellung in der Götterwelt beruht. Wie passend diese Verbindung sei wird schwerlich verkannt werden, wogegen, wenn man das Wort Νυμφευομένη transitiv (als: Ehestifterin, Verloberin, νυμφεύτρια) versteht, Nichts herauskommt, als eine Tautologie und sich kaum eine Veranlassung denken läßt, neben die Statue des Kallimachos, und zwar kurz nach deren Vollendung, eine zweite, wesentlich gleichbedeutende [d]) Statue des Praxiteles zu stellen. Stellte aber die Statue des Kallimachos Hera die Braut dar, so ist mit Wahrscheinlichkeit zu vermuthen, daß sie in bräutlicher Kleidung (nubentis habitu), also besonders mit dem für diese charakteristischen Schleier gebildet war, den hiernach Kallimachos gegenüber der Beseitigung desselben bei der polykletischen Hera wieder aufgenommen hätte. Wenn diese Vermuthung das Richtige trifft, so wird damit jeder Zusammenhang zwischen der Nymphenomene des Kallimachos und den zierlichen Heraköpfen auf plataeischen Autonommünzen (s. Münztafel II. No. 10 ff.) aufgehoben, an den man sonst wohl denken könnte ohne natürlich hier mehr, als bei anderen derartigen Fällen an eine unmittelbare Nachahmung der Statue in den, übrigens von einander abweichenden Münzstempeln zu denken. Näheres über die Statue erfahren wir nicht und es kann daher nur erlaubt sein, auf unsere Kenntniß von dem Stil oder der Kunstweise des zierlich und anmuthig arbeitenden Kallimachos [e]) etwa den Schluß zu gründen, daß seine bräutliche Hera, ihrem Wesen nicht unangemessen, mehr durch Feinheit, Anmuth, Zierlichkeit als durch eine erhabene und ernste Auffassung des Wesens der Göttin ausgezeichnet gewesen sei, daß also Kallimachos mit zu denjenigen Künstlern zu rechnen wäre, denen ein Antheil an der Entwickelung des Ideales der Göttin in der bezeichneten Richtung, welche unter den erhaltenen Monumenten sehr wohl nachweisbar ist, zugeschrieben werden muß. Allein Genaueres festzustellen, fehlen uns die Mittel.

ἀγαλμάτων τὸν κόσμον .... ἐνταῦθα καὶ ἄλλο (außer der Teleia des Praxiteles) Ἥρας ἄγαλμα καθήμενον Καλλίμαχος ἐποίησε· Νυμφευομένην δὲ τὴν θεὸν ἐπὶ λόγῳ τοιῷδε ὀνομάζουσιν.

a) A. a. O. cap. 3. 1—5.

b) Plut. Fragm. 9. c. 6. bei Euseb. Praeparat. evang. III. p. 88 sq.

c) Vergl. Förster, Die Hochzeit des Zeus und der Hera S. 25 Anm. 7.

d) »Im Wesentlichen spielt also Ἥρα Νυμφευομένη hier dieselbe Rolle wie Iuno pronuba.« [= Ἥρα Τελεία] Förster a. a. O.

e) Wegen des Kunstcharakters des Kallimachos wird es genügen auf Brunns Gesch. d. griech. Künstler I. S. 271 f. zu verweisen.

Mit ganz besonderem Anspruch auf Berücksichtigung tritt ferner demnächst das große Haupt der jüngern attischen Schule, Praxiteles auf, schon als derjenige Künstler, welcher in neuerer Zeit unter den Gestaltern des Heraideales nicht allein mehrfach genannt worden ist (s. oben S. 38 und Anm. 26), sondern dem man sogar schon eine gewisse Summe von Zügen des uns als classisch geltenden Heraideales mit größerer und geringerer Sicherheit zugeschrieben hat, und sodann, weil er die Göttin, soviel wir wissen, häufiger dargestellt hat, als irgend ein anderer Künstler, drei Mal nämlich. Erstens in der Gruppe der großen zwölf Götter in einem alten Tempel der Artemis Soteira in Megara, dessen Tempelbild von Strongylion war[a]). Zweitens in ihrem Tempel bei dem Theater in Mantineia, und zwar als Cultusbild, thronend und umgeben von einerseits Athena, andererseits Hebe, welche neben ihr stehend dargestellt waren[b]). Drittens endlich stellte Praxiteles in dem schon unter Kallimachos erwähnten Tempel in Plataeae die Göttin unter dem Beinamen Τελεία als das Tempelbild dar, und zwar stehend, in bedeutender Größe und von pentelischem Marmor[c]).

Ein Zeugniß irgend einer Art über die Gestalt der praxitelischen Hera im Artemistempel von Megara besitzen wir nicht und es ist auch nicht wahrscheinlich, daß wir jemals ein solches auffinden werden; wir müssen uns also bescheiden, es lediglich als wahrscheinlich anzusprechen, daß auch diese Hera, wie bezeugtermaßen die plataeische, stehend gebildet war, weil die sämmtlichen zwölf Götter, die ja ohnehin nicht die Hauptstatuen dieses Tempels gewesen sind, nicht wohl thronend gebildet sein konnten und zu einem besondern Hervorheben etwa des Zeus und der Hera durch thronendes Sitzen gegen die übrigen stehenden Götter sich nicht allein kein Grund absehn läßt, sondern weil eine derartige Hervorhebung kaum am Orte gewesen wäre.

Nicht besser daran sind wir mit der Hera in Mantineia, nur daß uns hier Pausanias das Thronen der Göttin überliefert hat, aus dem neben der Umgebung derselben durch ihr Kind Hebe wie bei der argivischen des Polyklet und durch Athena, wir auf eine würde- und gewichtvolle Darstellung zu schließen doch wohl vollkommen berechtigt sind. Aus der Natur der beiden begleitenden Göttinnen Schlüsse auf besondere Seiten in dem Wesen der hier in Rede stehenden Hera abzuleiten erscheint aber namentlich deswegen bedenklich, weil wir nicht zu sagen im Stande sind, in welchem Sinn und in welcher Bedeutung hier Athena mit der Göttin verbunden war.

Günstiger sind wir, so scheint es wenigstens, in Beziehung auf die dritte Herastatue des Praxiteles gestellt, die Teleia von Plataeae. Nicht freilich, in sofern gelegentlich auf die schon unter Kallimachos erwähnten autonomen Münzen von

a) Pausan. I. 40. 2 τῆς δὲ κρήνης οὐ πόῤῥω ταύτης ἀρχαῖόν ἐστιν ἱερόν· ..... 3. ἐνταῦθα καὶ τῶν Δώδεκα ὀνομαζομένων θεῶν ἐστιν ἀγάλματα, ἔργα εἶναι λεγόμενα Πραξιτέλους· τὴν δὲ Ἄρτεμιν αὐτὴν Στρογγυλίων ἐποίησε. Hier bleibt freilich wegen des εἶναι λεγόμενα einiger Zweifel über die Urheberschaft des Praxiteles.

b) Pausan. VIII. 9. 3 καὶ Ἥρας πρὸς τῷ θεάτρῳ ναὸν ἐθεασάμην· Πραξιτέλης δὲ τὰ ἀγάλματα αὐτήν τε καθημένην ἐν θρόνῳ καὶ παρεστώσας ἐποίησεν Ἀθηνᾶν καὶ Ἥβην παῖδα Ἥρας.

c) Pausan. IX. 2. 7 Πλαταιεῦσι δὲ ναός ἐστιν Ἥρας κτλ. τὴν δὲ Ἥραν Τελείαν καλοῦσι· πεποίηται δὲ ὀρθὸν μεγέθει ἄγαλμα μέγα· λίθου .... τοῦ Πεντελησίου, Πραξιτέλους δέ ἐστιν ἔργον.

Plataeae als Mittel, uns den Kopf von Praxiteles' Statue zu vergegenwärtigen verwiesen worden ist[a]); denn für diese Münzen gilt, was von anderen derselben Art aus blühender Kunstzeit: sie bieten auf keinen Fall Copien oder getreue und beabsichtigte Nachbildungen eines berühmten statuarischen Typus und der Gedanke an einen solchen liegt grade bei ihnen vermöge des verschiedenen Kopfputzes der verschiedenen Exemplare (Stephanos und Stephane) besonders fern. Wie weit aber eine mittelbare Einwirkung des von Praxiteles geschaffenen Typus auf die Erfindung der Stempelschneider stattgefunden haben mag, läßt sich natürlich nicht entscheiden und es muß Jedem, je nach den Vorstellungen, welche er sich vom Stile des Praxiteles gebildet hat, überlassen bleiben, die etwaigen Einflüsse desselben mehr in den zierlichen Profilköpfchen (Münztafel II. No. 12 und 13) oder mehr in dem trotz seiner Kleinheit und seiner leider schlechten Erhaltung großartiger wirkenden Kopf in der Vorderansicht (Münztafel II. No. 10) zu suchen.

Auch die Meinungen und unbegründbaren Behauptungen über das Verhältniß der Ludovisischen Herabüste zu Praxiteles, auf welche ihres Ortes zurückgekommen werden soll, können zu keiner reellen Erkenntniß führen.

Dagegen ist seit längerer Zeit und von mehren Seiten bei einem statuarischen Typus auf Praxiteles' Hera hingewiesen worden, und zwar, wie neuere Nachweisungen darthun, schwerlich ohne Grund, wenngleich eine eingehende Erörterung — um von einem bündigen Beweise ganz zu schweigen — bisher noch gefehlt hat.

Bei der Besprechung der berühmten, ehemals Barberinischen Kolossalstatue der Hera in der Rotunde des Vatican hat nämlich Visconti[b]) zuerst jenes Werkes des Praxiteles als des möglichen Vorbildes Erwähnung gethan. Später[c]) gab er den Gedanken an eine Hera bei dieser Statue ganz auf und rieth wegen der Entblößung des Busens, der Bildung der Augen und der Behandlung der Haare auf Aphrodite oder Kora. Während dagegen wiederum Zoëga[d]) an der Nomenclatur Hera festhielt, aber theils wegen des sanften Ausdruckes, theils wegen des ungegürteten Gewandes, theils endlich wegen des Fundortes der Statue bei S. Lorenzo in Panisperna, wo der Tempel der Lucina gewesen sein soll, an eine »Juno Lucina« dachte, hat man, verführt durch Viscontis spätere Zweifel, Hera eine Zeit lang so ziemlich ganz aus den Augen verloren und die Statue »Kora« oder »Libera« genannt[e]), für welche sie übrigens, abgesehn von allem Andern, weitaus zu matronal, und zwar entschieden matronal ist, denn ihr Kopf stellt die Altersstufe der Niobe dar, mit der sie sich überhaupt, abgesehn natürlich von dem Ausdruck, am besten vergleichen läßt, und dieser Altersstufe entspricht auch der Körper vollkommen. Erst in neuerer Zeit ist man, und zwar, wie auch Wieseler[f]) bemerkt, mit Recht, ja

---

a) Von Bursian in der Allg. Encyclopädie Sect. I. Bd. 82 S. 457, mit großer Sicherheit: »auf diese Statue ist jedenfalls der auf einer Münze von Plataeae (Denkm. d. a. Kunst I. No. 134) dargestellte Kopf der Göttin zu beziehn.«

b) Mus. Pio-Clem. Vol. I. zu tav. 2. p. 17.

c) Vergl. a. a. O. p. 21.

d) In seinen Bemerkungen zum Visconti'schen Mus. Pio-Clem. in Welcker's Zeitschrift für Gesch. u. Auslegung alter Kunst S. 310 f.

e) Vergl. Gerhard in der Beschreibung Roms II. II. S. 229, Clarac, Mus. de sculpt. Text Vol. III. p. 76 sq., C. L. Visconti in den Ann. dell' Inst. von 1857 p. 316 sq.

f) Zu den Denkm. d. a. Kunst 2. Aufl. II. No. 56.

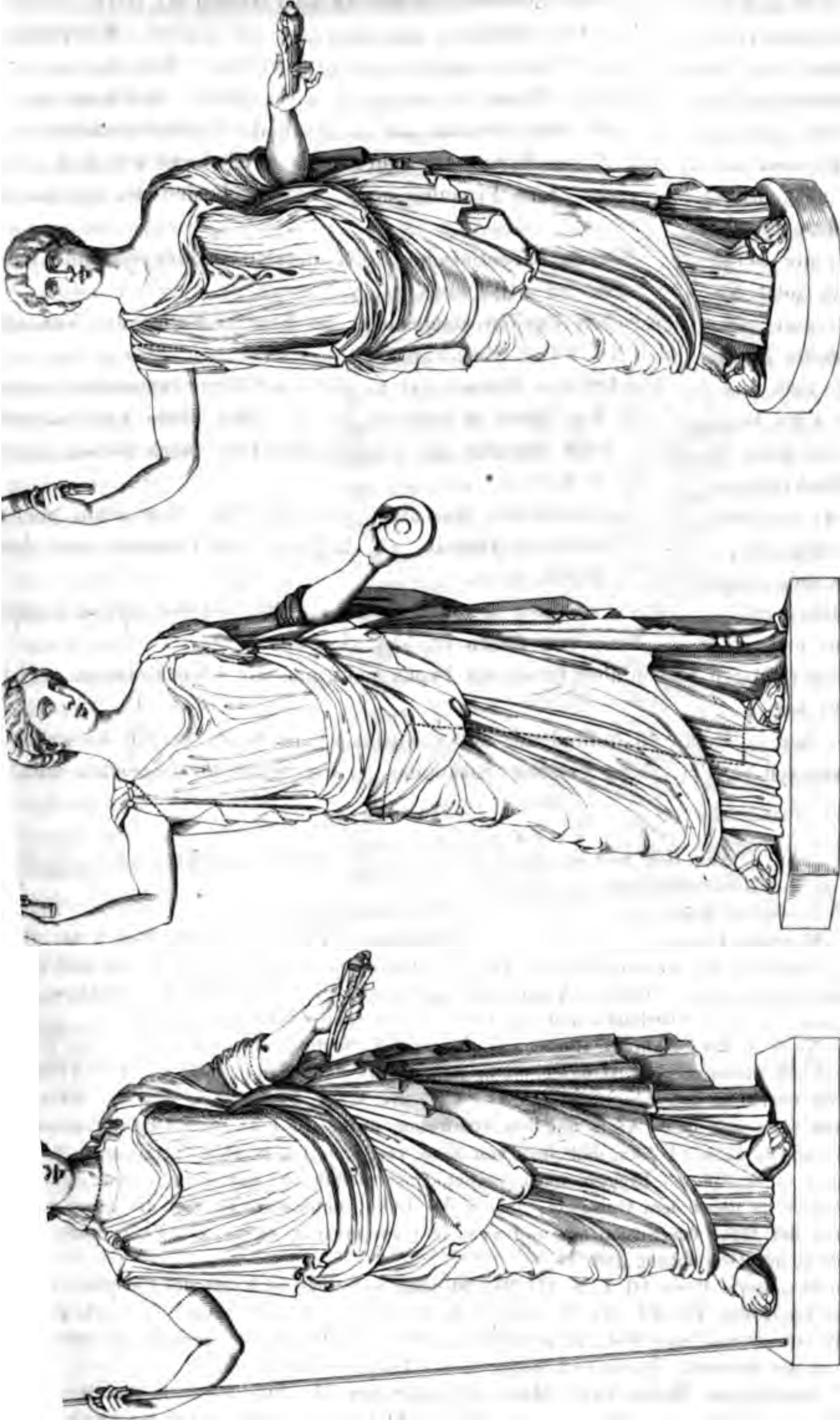


Fig. 5. Drei Statuen der Hera Teleia.

mit entschiedenem Recht und auf Beweise gestützt, zu dem Namen der Hera zurückgekehrt und E. Braun[a]) ist hier rühmlich als derjenige zu nennen, der vorangegangen ist. Neuere Funde haben nämlich gelehrt, erstens, daß der in der Barberinischen Statue gegebene Typus ein mehrfach wiederholter, gleichsam gäng und gebe gewesener sei und schon deshalb auf ein berühmtes Vorbild zurückweise, zweitens aber auch, daß dieser Typus der einer Hera, und zwar wie man sich bisher ausgedrückt hat, einer »Juno Pronuba« sei. Statuarisch sind die folgenden Exemplare bekannt:

1. die berühmte, ehemals Barberinische Kolossalstatue in der Rotunde des Vatican, jetzt No. 550 (siehe im Atlas auf Taf. X.[b]);

2. eine aus ostiensischen Funden stammende, im Braccio Nuovo des Vatican aufgestellte Statue, jetzt No. 83 (s. Fig. 5. a.[c]);

3. eine aus den Funden von Monte Calvi an der Via Salara stammende Statue in der Villa Borghese, im s. g. Atrio di Giunone No. 1. Der echte Kopf dieser Statue ist ohne Stephane, trägt dagegen eine Opisthosphendone (nach Braun) oder einen Kekryphalos (s. Fig. 5. b.[d]).

4. im Salone des capitolinischen Museums, jetzt No. 19. Der echte (nicht aufgesetzte) Kopf dieser Statue ist Porträt, ob dasjenige der Crispina oder der Lucilla mag dahinstehn (s. Fig. 5. c.[e]).

Mehre andere Statuen stimmen in einer Reihe von Motiven mit diesem Typus überein, nicht aber in allen; von diesen ist hier abzusehn.

Den richtigen Namen aber für diesen Typus giebt uns, wie schon Braun (a. a. O.) bemerkt hat

5. der in Monticelli gefundene, aus Campana'schem Besitz in die kaiserliche Ermitage von St. Petersburg gelangte Sarkophag (s. Fig. 6 auf der folgenden Seite[f])

---

a) Mon. ed Ann. dell' Inst. von 1855 zu tav. 7 p. 48, Ruinen und Museen Roms S. 423, Vorschule der Kunstmythologie zu Taf. 25.

b) Beschreib. Roms II. II. S. 229, abgeb. Mus. Pio-Clem. Vol. I. tav. 2, Piranesi, Statue tav. 22, Morghen, Principj del disegno tav. 2. 3, Pistolesi, Il Vaticano descritto Vol. V. tav. 109, Braun, Vorschule der Kunstmythologie Taf. 25, Denkmäler d. a. Kunst II. No. 56 und sonst mehrfach in abhängigen Stichen. Vergl. noch Burkhardt, Cicerone S. 426 b. — Modern sind beide Arme mit den Attributen und die Füße; im Gewand ist Einiges geflickt.

c) Nicht in der Beschreib. Roms, weil jüngerer Auffindung, an ihrer Stelle stand die in der Beschreib. Roms mit No. 51 bezeichnete, jetzt in die Sala degli animali versetzte Artemis; abgeb. im Umriß in den Ann. dell' Inst. von 1857 tav. d'agg. L., vergl. p. 316 sq. Ergänzt: Kopf und Hals und beide Arme mit den Attributen, durch diese zu einer Demeter gemacht.

d) Abgeb. Mon. ed Ann. dell' Inst. von 1855. tav. 7. s. das. p. 48 u. vergl. auch Burckhardt a. a. O. S. 426. c. Ergänzt nach meinen Untersuchungen: der ganze rechte Arm von der Schulter an nebst dem Gewande, ebenso der linke, unterwärts ist fast die ganze rechte Seite von der Höhe der Scham an, und zwar in Gyps ergänzt, ebenso die Füße, auch sonst ist noch in der Gewandung geflickt

e) Beschreib. Roms III. I. S. 234 No. 20 (»mit aufgesetztem Kopfe der Lucilla«), abgeb. im Mus. Capitolino Vol. III. tav. 9, wiederholt bei Clarac, Mus. de sculpt. Vol. III. pl. 426 No. 762 (als »Cérès«) und Vol. V. pl. 960 No. 2477 (als »Crispine«); ergänzt mit erhobener Fackel in der Rechten, Ähren und Mohn in der Linken als Demeter.

f) Guédéonow, Ermit. Imp., Musée de sculpt. ant. No. 192, abgeb. in den Mon. dell' Inst. IV. tav. 9, erklärt von Brunn in den Ann. dell' Inst. von 1845 p. 186 sqq. und neuerdings von Roßbach, Röm. Hochzeits- u. Ehedenkmäler S. 106 ff.

an die Hand, indem hier eine wenn auch nicht in allen Einzelheiten, so doch in den entscheidenden Hauptsachen und jedenfalls in dem was den Typus ausmacht übereinstimmende[a]) Gestalt als Juno Pronuba in Function erscheint. Als Juno Pronuba; denn so oder, wie Brunn a. a. O. p. 190 vorzieht, mit dem im Wesen identischen Beiworte »Juga« muß man die Göttin in einem römischen Relief und in der Darstellung einer römischen Hochzeit ja allerdings nennen; es ist aber wohl zu bemerken, daß die römische Juno Pronuba in den zahlreichen Reliefen, welche römische Hochzeiten darstellen[b]), der Regel nach in einer andern, feststehenden Gestalt, namentlich mit vollständig verhülltem Busen vorkommt. Dem Wesen nach aber entspricht die römische Ehegöttin Juno durchaus der griechischen Ehegöttin Hera und wenn die auf die Hochzeit bezüglichen Beinamen jener, Cinxia, Pronuba, Juga[c]) nicht als Übersetzung des griechischen Beinamens »Teleia« gelten können oder umgekehrt, so darf erinnert werden, daß die anderen auf die Ehe bezüglichen Beinamen der Hera: Γαμηλία, Γαμοστόλος, Ζυγία, Ζευγίς, welche den römischen näher stehn, dem Sinne nach mit dem Beinamen Teleia auf Eins hinauskommen, nur, wie Welcker[d]) bemerkt hat, etwas niedriger klingen als dieses. Es wird demnach schwerlich Etwas im Wege stehn, die von der gewöhnlichen römischen Gestaltung abweichende, dagegen mit den Statuen in den entscheidenden Zügen übereinstimmende Ehegöttin des Reliefs von Monticelli als aus dem Typus der griechischen Teleia abgeleitet oder unter ihrem Bild erscheinend zu bezeichnen


Fig. 6.
Aus dem Sarkophagrelief von Monticelli in St. Petersburg.

---

a) »La sua (der Statue No. 3) quasi identica ricomparsa« Braun a. a. O. Die bedeutendste Verschiedenheit besteht darin, daß der linke Busen der Göttin anstatt, wie bei den Statuen, nur halb, gänzlich entblößt ist; ob das bei den Statuen völlig übereinstimmende Himation im Relief eben so oder überhaupt vorhanden ist, läßt sich nach der Abbildung nicht entscheiden.

b) Vergl. einstweilen die Zusammenstellung bei Roßbach a. a. O.

c) Preller, Röm. Mythol. S. 249.

d) Griech. Götterlehre II. S. 317 f.

und demgemäß den Beinamen Teleia auf die Statuen anzuwenden. Auf diese und ihre künstlerischen Vorzüge im Einzelnen soll weiterhin zurückgekommen werden, hier handelt es sich zunächst um das Schema und das, was dieses Charakteristisches hat. Da mag nun Roßbach [a]) Recht haben, wenn er von der Figur in dem Sarkophagrelief sagt, dieselbe sei so frei gebildet, daß dem Typus der Himmelskönigin und der keuschen Eheschließerin Eintrag geschehe; allein dies kann sich doch nur auf eben diese Figur, auf ihre leichte Bekleidung und die vollkommene Entblößung des linken Busens beziehn, Züge in denen der Verfertiger des Reliefs, welcher, wie Brunn (a. a. O. p. 190) bemerkt, am Nackten Gefallen hatte und allen seinen weiblichen Figuren eine gewisse studirte Eleganz und Leichtigkeit gegeben hat, von dem statuarischen Typus abwich oder dessen Charakteristik übertrieb, nicht aber gilt es von dem statuarischen Vorbilde. Allerdings betont auch dieses weniger die erhabene und strenge Majestät der Himmelskönigin, als vielmehr die blühende Schönheit und Anmuth der Gemahlin des Zeus, ohne indessen der imposanten Würde zu entbehren. Das ungegürtete Untergewand, welches weit entfernt ist, für Hera schlechthin charakteristisch zu sein [b]), mag an die Lösung des bräutlichen Gürtels durch die Ehe erinnern sollen, obwohl wir keinen darauf deutenden Beinamen Heras — wie etwa λυσίζωνος sein würde — kennen, das aphrodisische Motiv aber des Herabgleitens des Gewandes von dem einen Busen, mit höchster Feinheit und Zurückhaltung behandelt, weist auf die ideale Verbindung der Aphrodite mit der Ehegöttin Hera, auf die vielfach als nothwendig oder wünschenswerth angesprochene Vereinigung von φιλότης und χάρις mit dem τέλος der Ehe [c]) hin und macht die in den Statuen dargestellte Hera zu einer im umfassenden Sinne tief aufgefaßten und fein empfundenen Ehegöttin, ohne daß wir mit E. Braun (a. a. O. p. 49) nöthig hätten, die speciell spartanische Aphrodite-Hera und ihr altes Holzbild [d]) in die Erklärung der Statuen hineinzuziehn. Wenn es demnach als in hohem Grade wahrscheinlich gelten darf, daß auf die in Frage stehenden Statuen, sofern sie als griechisch gedacht werden, das heißt, daß auf ihr jedenfalls in Griechenland, nicht in Rom erfundenes Schema der Name der Hera Teleia mit Recht angewendet wird, wenn sich ferner dieser Typus als ein das Wesen der Göttin in vortrefflichster Weise vergegenwärtigender zu erkennen giebt, wenn wir endlich finden, daß seine mehrfachen statuarischen Wiederholungen auf ein berühmtes Vorbild zurückweisen, so wird es kaum als zu kühn erscheinen, auf die ausdrücklich als stehend bezeugte Hera Teleia des Praxiteles als auf dieses Vorbild zu schließen, um so mehr, als einerseits der künstlerische Charakter der Statuen auf die allerbeste Zeit der griechischen Kunst hinführt [e]) und als andererseits deren ganze Erfindung und Gestaltung praxitelischer Art und Kunst verwandt erscheint. Nur daß man sich bei alledem hüte, das was hier als wahrscheinlich angesprochen wird für bewiesen zu halten oder als ausgemachte Wahrheit zu betrachten.

Von Herastatuen von Künstlern der nachpraxitelischen Zeit wissen wir Nichts

---

a) A. a. O. S. 107.

b) Vergl. N. Rhein. Mus. von 1868. S. 521 ff.

c) Siehe Welcker a. a. O. S. 325 f.

d) Pausan. III. 13. 9 ξόανον δὲ ἀρχαῖον καλοῦσιν Ἀφροδίτης Ἥρας· ἐπὶ δὲ θυγατρὶ γαμουμένῃ νενομίκασι τὰς μητέρας τῇ θεῷ θύειν.

e) Vergl. einstweilen Braun a. a. O. p. 48, Näheres im 6. Capitel.

als die einstmalige Existenz, welche für eine solche des Lysippos in hohem Grade zweifelhaft ist[a]) und schwerlich wird es gelingen, mehr als die Existenz festzustellen: Nach den kurzen Angaben bei Plinius arbeiteten Herastatuen: Baton von Herakleia, welcher wahrscheinlich der Zeit vor den Diadochen angehört[b]), eine solche aus Erz, die zu Plinius' Zeit im Concordientempel in Rom stand[c]), Dionysios, ein Mitglied der neuattischen Schule, das marmorne Tempelbild der Juno in ihrem Heiligthume bei der Porticus der Octavia[d]) und ebendaselbst Polykles, aus derselben Schule, eine zweite Statue der Göttin (s. Note d.). Das ist Alles. Von einer irgend wesentlichen Betheiligung der großen Maler Griechenlands an der Entwickelung des Heraideales vermögen wir Nichts nachzuweisen; eine Darstellung der Hera von Zeuxis, aber kaum eine solche, auf die besonderes Gewicht zu legen wäre, dürfen wir in dem Bilde vermuthen, welches Plinius (XXXV. 63.) mit den Worten bezeichnet: »magnificus est Juppiter eius in throno adstantibus dis«, Worte, aus denen doch wohl hervorgeht, daß in diesem Bilde neben dem Zeus als der Hauptperson die di adstantes nur zu nebensächlicher Geltung gelangten, so daß Zeuxis seine Stärke als vorzüglicher Darsteller der weiblichen Schönheit[e]) in der Gestalt der nicht einmal ausdrücklich genannten Hera schwerlich zu entfalten Anlaß gehabt hat. Eine Hera des Euphranor können wir in einem Wandgemälde einer Halle im Kerameikos zu Athen bestimmt nachweisen[f]), aber auch sie war nur eine Figur in einer Darstellung der zwölf Götter und wir erfahren im Einzelnen auch von ihr Nichts, als daß ihr Haar besonders schön gefärbt war[g]). Eine andere Darstellung der zwölf Götter nennt Plinius[h]) unter den Werken des Asklepiodoros von Athen, eines wahrscheinlichen Schülers des Pamphilos von Sikyon[i]), ohne jedoch über dies Bild Näheres mitzutheilen, abgesehn von dem Preise, welchen Mnason, der Tyrann von Elateia dafür bezahlt hat. Wie also die Hera in demselben beschaffen gewesen sein mag, ist unbekannt und ob unter den »deorum simulacra« des Habron, eines Malers zweiten Ranges[k]), sich dasjenige der Hera befunden habe, können wir nicht sagen.

Überblicken wir nun die Summe dessen was wir aus der vorstehenden kunst-

---

a) Vergl. Anmerkung 27.

b) Siehe m. Schriftquellen No. 1593.

c) Plin. N. H. XXXIV. 73: Baton (fecit) Apollinem et Junonem qui sunt Romae in Concordiae templo.

d) Plin. N. H. XXXVI. 35: intra Octaviae vero porticus in aede Junonis ipsam deam (fecit) Dionysius et Polycles aliam.

e) Vergl. Cic. de Invent. II. 1. 1 (m. Schriftquellen No. 1668 lin. 9 sq.), Xen. Oecon. X 1 (m. Schriftquellen No. 1684), und etwa noch Quintil. Inst. orat. XII. 10. 1 (m. Schriftquellen No. 1680 lin. 6 sq).

f) Pausan. I. 3. 3 στοὰ δὲ ὄπισθεν (der Stoa basileios) ᾠκοδόμηται γραφὰς ἔχουσα θεοὺς τοὺς δώδεκα καλουμένους . . . . . ταύτας τὰς γραφὰς Εὐφράνωρ ἔγραψεν Ἀθηναῖος. Plin. N. H. XXXV. 129 opera eius (Euphranoris) sunt . . . duodecim di.

g) Lucian. Imagg. 7 καὶ δὴ παρακεκλήσθω Πολύγνωτος καὶ Εὐφράνωρ ἐκεῖνος καὶ Ἀπελλῆς καὶ Ἀετίων· οὗτοι δὲ διελόμενοι τὸ ἔργον ὁ μὲν Εὐφράνωρ χρωσάτω τὴν κόμην οἵαν τῆς Ἥρας ἔγραψεν.

h) Plin. N. H. XXXV. 107 huic (Asclepiodoro) Mnaso tyrannus pro duodecim dis dedit in singulos minas tricenas.

i) Vergl. Wustmann im N. Rhein. Mus. von 1868 S. 468 f.

k) Plin. N. H. XXXV. 141, vergl. Wustmann a. a. O. S. 468.

geschichtlichen Untersuchung gewinnen, sie möge groß oder klein sein, so werden wir einerseits allerdings die längst anerkannte, hervorragende Bedeutung der Thätigkeit des Polyklet aufs neue bestätigt und in festerer Umgrenzung als bisher sicher gestellt finden, andererseits aber auch den gewichtigen Antheil anzuerkennen haben, welchen die attische Kunst, und zwar diejenige der beiden Blütheperioden an der Entwickelung und Ausbildung des Ideales der Göttin gehabt hat, während zugleich durch eine kritische Sichtung dessen was wir über die Leistungen der einzelnen Meister wissen oder mit Grund vermuthen dürfen und dessen was bisher ohne sichere Gründe über dieselbe geglaubt und angenommen wurde, der vorurteilslosen stilistischen Untersuchung der erhaltenen Monumente und der Erörterung ihrer Zurückführbarkeit auf die Vorbilder der einzelnen Meister und der kunstgeschichtlichen Perioden freie Bahn geschaffen worden ist.

ZWEITE ABTHEILUNG.

Die erhaltenen Monumente.

DRITTES CAPITEL.

Das kanonische Ideal der Hera.

Quae divom regina Jovisque
Et soror et coniux.
Verg.

Wenn es darauf ankommt, aus der Charakteristik der Hera in der Poësie und zugleich aus dem, was wir von der Auffassung der Göttin in ihren Culten wissen, sofern in den letzteren nicht örtlich besondere und besonders gebliebene Auffassungen hervortreten, diejenige Summe zu ziehn, welche als die Grundlage auch der Darstellung des kanonischen Ideales der Göttin in der bildenden Kunst gelten darf, so wird man hierzu kaum einen bessern Ausgangspunkt finden, als den Ausdruck Otfried Müllers[a]), welcher Hera »das dem Zeus entsprechende weibliche Wesen« nennt. Denn in der That erscheint Hera als die nicht allein durch Zeus' Wahl und die heilige Ehe rechtmäßige, sondern als die ihrer Natur nach rechte und vollkommene Gemahlin des höchsten Gottes[38]), eines Wesens mit ihm und darum im genealogischen Mythus seine Schwester auch ehe sie seine Gattin wurde; eben dieses, daß Hera Zeus' ebenbürtige Gemahlin ist, mit allen seinen Consequenzen, ist es, was auch die Poësie, die homerische voran, in der Schilderung von Heras Persönlichkeit und Ansprüchen, von ihrem Auftreten, Thun und Treiben im olympischen Götterkreise mehr als alles Andere hervorhebt und betont. In Betreff der Culte, in deren Überlieferung das Gesagte in besonderer Klarheit hervortritt, darf man sich auf alle neueren Mythologien berufen, von dem poëtischen Wesen Heras aber, insbesondere ihrer epischen Charakteristik, in welcher mehr Auffallendes oder für uns Anstößiges liegt, als in der irgend einer andern Gottheit, ist neuerdings von Welcker[b]) mit wahrer Meisterschaft ein eben so scharf gezeichnetes wie farbenreich ausgeführtes Bild aufgestellt worden, welches freilich früheren Auffassungen und Schilderungen in mannigfaltigen Zügen widerspricht, dennoch sicherlich das Rechte trifft und in sich eben so harmonisch ist, wie es sich mit den Überlieferungen aus den Culten in der schönsten Übereinstimmung befindet.

So wie nun Zeus in der Summe seines Wesens der allmächtige König Himmels und der Erden und der Vater der Götter und Menschen ist, so ist seine ebenbürtige

---

a) Handbuch der Archäol. § 352.
b) Griech. Götterlehre II. S. 328—334.

und rechtmäßige Gemahlin als diese ganz Königin und ganz Frau. Erhaben matronale Bildung ist demnach auch die Grundlage und der Inbegriff des künstlerischen Ideales der Hera, eines Ideales, dessen verschiedene Seiten, das Königliche, das Frauenhafte und das Mütterliche (auch dieses, wenngleich es weniger hervortritt), das Strenge und Erhabene und wiederum das Schöne und Milde, je nach den Absichten und Zwecken der Künstler und je nach dem Geist ihrer Zeitalter stärker hervorgehoben worden sind, dessen sämmtliche Vertreter aber, obgleich man sie, abgesehn von einigen abseit liegenden Gestaltungen, in zwei Hauptclassen, die mehr erhabenen und die mehr mild schönen wird trennen müssen, dennoch so viel mehr des Gemeinsamen als des Verschiedenen haben, daß man sie auf einen, hauptsächlich einmal modificirten kanonischen Typus wird zurückführen dürfen, an dessen Ausbildung wir nach dem im vorigen Capitel Dargelegten immer noch Polyklet und Praxiteles, ohne die älteren Attiker zu vergessen, als überwiegend betheiligt denken müssen.

Zunächst, um vom Allgemeinern auszugehn, wird Hera immer matronal gefaßt. »Die Gestalt,« sagt O. Müller a. a. O. sehr gut, »ist blühend, völlig ausgebildet, durchaus mangellos, die einer Matrone, welche stets von neuem im Brunnen der Jungfräulichkeit badet, wie von Hera erzählt wurde.« Ein menschliches Lebensalter für die in den besten Statuen und Büsten dargestellte unsterbliche und göttliche Schönheit bestimmen zu wollen, ist eitles Bemühen; Hera zeigt in ihren wahrhaft guten Darstellungen die Reife einer Frau, die Mutter ist, verbunden mit der Frische und Straffheit entwickelter jungfräulicher Formen. Mit Unrecht würde man jene Fülle, ja Üppigkeit der Formen, an welche wir unwillkürlich zunächst denken, wenn von einer »junonischen Gestalt« in unserem wirklichen Leben die Rede ist, als gemeinsamen Charakter aller guten Herabilder ansprechen; sie findet sich, wenngleich immer maßvoll, bei einigen vorzüglichen Statuen dargestellt, bei einigen der schönsten Büsten angedeutet, bei anderen kaum minder vortrefflichen Denkmälern beider Arten tritt sie dagegen kaum noch als bestimmendes Merkmal der Göttin auf. Durchaus vermieden dagegen scheint alles specifisch Jungfräuliche oder, um es vielleicht noch treffender auszudrücken, alles Mädchenhafte: wohl können sich daher die Bildungen der Hera und der Aphrodite unter Umständen sehr nahe stehn, ja sie können mit einander verschmolzen erscheinen, niemals aber diejenigen der Hera einerseits und diejenigen der Athena oder der Artemis andererseits. Wohl ist Hera als παρθένος, als νυμφευομένη, ja sie ist als παῖς der τελεία gegenüber verehrt[a]), als νυμφευομένη (Braut) überliefertermaßen auch künstlerisch dargestellt worden[b]), sollte aber der örtliche Cultus von Stymphalos, der sie als »Mädchen« wie als »Witwe« (χήρα) faßte, auch in der bildenden Kunst bestimmte Gestalt gewonnen haben, was wir nicht wissen, auf uns ist nichts Derartiges, wenigstens nichts Erkennbares oder Erkanntes gekommen und wäre dies der Fall, besäßen wir irgend eine künstlerische Darstellung des Heramädchens, so würde diese grade so gut wie die Darstellungen des kindlichen und jugendlichen Zeus als eine auf einzelnen Cultusideen beruhende Besonderheit von der Feststellung und Schilderung des normalen Heraideales auszuschließen sein.

a) In Stymphalos, s. Pausan. VIII. 22. 2.
b) Oben S. 52.

Gleichwie man aber im Begriffe der Gattin bald mehr die geliebte Genossin des Mannes, bald mehr die Theilhaberin seiner Stellung in der Welt und wiederum mehr die Walterin im Kreise des Hauswesens betonen kann und gleichwie, je nach dem der eine oder der andere oder der dritte Gesichtspunkt als maßgebend in den Vordergrund tritt, selbst eine und dieselbe menschliche Persönlichkeit nicht blos in sehr verschiedenem Lichte erscheinen, sondern thatsächlich und nicht nur äußerlich als eine sehr verschiedene sich darstellen und geben kann, so erscheint auch die Matronalität der Hera in den Kunstwerken verändert, je nach dem in diesen die geliebte Gemahlin des Zeus, seine κουριδίη ἄλοχος, die soror et coniux der Lateiner, zur Anschauung gebracht werden soll, der er unter Umständen in Liebe erglühen kann, wie keiner der Göttinen oder der sterblichen Weiber und in dieser geliebten Zeusgemahlin die Göttin der Ehe und Stifterin derselben, oder je nach dem es gilt, die Διὸς κυδρὴ παράκοιτις und in ihr die olympische Königin zu schildern, die erhabenste unter den Göttinen, vor welcher sich die olympische Versammlung von den Sitzen erhebt, oder wiederum die keusche und strenge Hausfrau, oder endlich die milde Mutter, denn auch als diese scheint Hera in einer ihrer schönsten Büsten aufgefaßt zu sein. Aber auch die anderen berührten Wesensseiten und Auffassungen der Hera lassen sich innerhalb ihres normalen Idealtypus nachweisen und treten, bald einzeln, bald zu zweien verbunden, mehr oder weniger klar hervor, während ihre Ineinsbildung in den auf uns gekommenen Denkmälern nur einmal gelungen ist in dem Wunder der Kunst, der weltberühmten Ludovisischen Kolossalbüste.

Am häufigsten ist in Hera mit der matronalen Reife die königliche Würde und Erhabenheit verschmolzen, aber auch diese tritt wiederum in sehr verschiedenen Abstufungen von stolzer Hoheit, ja vornehmer Kälte bis zu gnädiger Herablassung hervor. Specifisch herbe, und zwar nicht sowohl königliche wie frauenhafte Strenge offenbart sich nur in einem höchst vortrefflichen, aber von dem normalen Typus in mehr als einem Betracht seitab liegenden Werke, der Farnesischen Büste in Neapel (und ihren Wiederholungen [a]); erhabener wird die Auffassung ohne an Strenge zu verlieren in der vortrefflichen Kolossalbüste in Florenz [b]). An diese, als das Äußerste in dieser Richtung zu betrachtende Darstellung reihen sich dann gar mannigfaltige Abstufungen der Erhabenheit, welche aus bewußtem Stolz in unbewußte Größe und in stille Würde übergeht und sich sogar mit dem Charakter schöner Milde zu verbinden weiß, welche insbesondere die Pentinische Büste [c]) auszeichnet. Ganz aufgegeben ist sie endlich selbst in den Werken nicht, welche, im Ganzen genommen eine zweite Classe bildend, die aphroditeartige Schönheit der Hera besonders zur Geltung bringen; eine als die Geliebte und Gattin nur des Zeus zu fassende Göttin bleibt sie auch in diesen Statuen. Immerhin aber bringen diese Bilder gegenüber der Hoheit und Würde so überwiegend andere Elemente des Wesens der Hera zur Anschauung, daß sie als Gegenstücke zu denen zu nennen sind, von denen wir bis zu ihnen herabgestiegen und daß sie jenen gegenüber die ganze Weite des Kreises bezeichnen, innerhalb dessen die Erfindung der Künstler sich bewegen durfte, welchen die Ausbildung des Ideales der Hera zur Aufgabe wurde. Immer aber und

---

a) Siehe Cap. IV. No. 1—1 c.
b) Cap. IV. No. 2.
c) Cap. IV. No. 17.

in allen ihren Darstellungen bleibt Hera ernst und als unbedingt ausgeschlossen von ihrem Wesen wie von ihrem künstlerischen Typus darf der Ausdruck sinnlicher Erregtheit gelten, sowohl derjenigen, welcher gewissen Classen von Aphroditebildern eigen ist, wie derjenigen, welche uns in den Wesen des dionysischen Kreises entgegentritt [39].

Was nun aber die bestimmten künstlerischen Formen des heraeischen Idealtypus, namentlich des Kopfes anlangt, so ist es nicht leicht, das wirklich allgemein oder fast allgemein Giltige zu nennen ohne in die Schilderung zu viele Elemente des höchsten Vorbildes, der Ludovisischen Kolossalbüste aufzunehmen, aber vorhanden ist ein solches Gemeingiltige dennoch.

Es ist schon früher (oben S. 50) erinnert worden, daß von mehren Seiten (Böttiger, Feuerbach, Brunn) der Versuch gemacht worden ist, das ganze Ideal der Hera aus ihrem homerischen Epitheton βοῶπις und einer diesem gemäßen Gestaltung des Auges in derselben Weise abzuleiten, wie man, antiken Andeutungen [a]) folgend, das ganze Ideal des Zeus in der bildenden Kunst als von der Bildung der Stirn nebst derjenigen der mit deren Gestaltung in Wechselbeziehung stehenden Haare und Brauen abgeleitet hat [b]). Sofern dieser Versuch auf die Hera des Polyklet bezogen wurde, mußte seine Berechtigung a. a. O. in Frage gestellt werden, hier gilt es nun zu untersuchen, in wiefern er sich durch die erhaltenen Denkmäler als berechtigt erweist. Hier tritt uns nun aber sofort die Schwierigkeit entgegen, daß das Epitheton βοῶπις von den Älteren und von den Neueren auf ganz verschiedene Monumente angewendet wird, von Böttiger und Feuerbach auf die Ludovisische Kolossalbüste, von Brunn und denen, die ihm gefolgt sind, auf die Farnesische Büste in Neapel, während von diesen mehr oder weniger bestimmt geläugnet wird, daß der Ludovisischen Hera das Epitheton βοῶπις überhaupt noch zukomme [40]). Dies hangt mit einer ganz verschiedenen Auffassung und Erklärung der Bedeutung des Wortes βοῶπις zusammen. Die Älteren hatten das Wort von großen, rundgewölbten Augen verstanden [41]) und an dieser Grundbedeutung hält auch noch Welcker [42]) fest, nur daß er als möglich daneben anerkennt, das Wort könne einen stieren, graden Blick, als eine Schönheit verstanden, bezeichnen. Brunn dagegen mit seinem Anhang unter den Jüngeren denkt bei βοῶπις hauptsächlich an den Ausdruck unbändiger Kraft, welcher im Blicke des Stieres liegt und mehr von der Stellung, als von der Form der Augen abhangt. Doch es wird nöthig sein, die Erklärung ganz herzuschreiben. Im Bullettino von 1846 p. 124 also heißt es: »ora non si trova cosa più caratteristica per l'indole di Giunone dell' omerico epiteto: βοῶπις, cogli occhi di bue. Ma molti hanno inteso che quivi si parli di occhi grandemente inarcati e perciò occhi siffatti le siano stati dati dagli artefici, credendo in tal modo espresso il vero senso di quella parola. Ma certamente non mi sembra che solamente della forma abbia pensato Omero, ma più ancora dell' espressione di immensa forza, la quale stà nascosta nello sguardo del toro, e deriva più che dalla forma dalla posizione degli occhi. Distanti molto fra di loro si estendono fin sotto le tempia, e perciò volgendosi sembrano co' loro

a) S. Pseudo-Strabon VIII. p. 353 (m. Schriftquellen No. 698 lin. 18 sqq.), Macrob. Saturn. V. 13 (m. Schriftquellen No. 730).

b) Vergl. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler I. S. 201.

sguardi abbracciare ciò che si para loro di contro, e quindi per loro si mette nell' animo nostro quella paura che si fà sentire a coloro che trovansi cinti d'ogni parte da pericolo da cui non posson campare. E tale dev' essere il punto, da cui partì l'artista nel concepire l'ideale dell' imperiosa regina del cielo.«[43]) Und in den Annali von 1864 p. 301 schreibt Brunn: Nello sguardo del bue (d. i. toro, Stier) non predomina la semplice maestà e grandiosità, la quale forma il carattere del re degli animali, il leone, ma l'espressione d'un' immensa forza, d'una forza che minaccia e che risveglia una certa inquietudine nella mente di chi vi si trova dirimpetto; un' espressione cupa che non sembra ammettere gajezza o sorriso. Questo carattere tanto specifico, che non può non essere accennato mediante l'epiteto βοῶπις« etc.

Dieser Auffassung gegenüber wird eine Verständigung nicht ganz leicht sein, welche gleichwohl versucht werden muß, und zwar versucht, nicht blos indem Meinung gegen Meinung, Erklärung gegen Erklärung gestellt wird, sondern durch eine eingehendere Behandlung.

Zunächst möge, wenn auch nur mehr im Vorübergehn bemerkt werden, daß, wie schon Welcker[a]) a. a. O. richtig bemerkt hat, Homer grade so gut wie alle Späteren, welche das Wort βοῶπις von weiblichen Personen gebrauchen, dasselbe rein als persönliches epitheton ornans ohne jegliche Rücksicht auf eine bei Hera sehr wohl mögliche, ursprünglich natursymbolische, aus der Kuh als dem Symbole der Göttin abgeleitete, Bedeutung[b]) angewendet hat. Der beste Beweis dafür liegt darin, daß er nicht blos Hera, sondern, wenngleich nur an drei Stellen[c]), andere Weiber, eine Nereide und zwei Sterbliche, βοῶπις nennt, so gut wie Hesiod[d]) die Nymphe Pluto, Pindar[e]) die Harmonia, einer der kleinen homerischen Hymnen[f]) die Euryphaëssa, Helios' Mutter, Meleager in der Anthologie[g]) eine Antikleia und endlich, um Anderes zu übergehn, Cicero[h]) die berüchtigte Clodia.

Zweitens ist festzustellen, daß die alten Grammatiker, sofern sie nicht in offenbarem Irrthume das Wort βοῶπις von ὄψ, ὀπός anstatt von ὤψ, ὠπός ableiten[i]), für dasselbe entweder εὐῶπις als Erklärung aufstellen, also das Beiwort im eigentlichen Sinne als Epitheton ornans auffassen, oder es durch μελανόφθαλμος umschreiben, was uns hier nicht unmittelbar berührt, wo es sich um die plastischen Formen handelt, oder endlich, wie schon Böttiger bemerkt hat, und zwar überwiegend häufig, μεγαλόφθαλμος als Bedeutung angeben[k]). Diese

---

a) Vergl. auch Friederichs, »Bausteine« S. 108, Anm. zu No. 89.

b) Vergl. auch Welcker a. a. O.: »Indessen ist nicht sicher, daß nicht beide Wörter (λευκώλενος und βοῶπις) den Sinn gewechselt und in vorhomerischer Mythologie eine physische Beziehung gehabt haben.«

c) Il. XVIII. 40: Ἀλίη τε βοῶπις, III. 143 sq.: Κλυμένη τε βοῶπις, VII. 10: Φιλομέδουσα τε βοῶπις.

Eustathius' Erklärung des βοῶπις in der ersten dieser Stellen kann auf sich beruhen.

d) Theogon. vs. 355 .... Πλουτώ τε βοῶπις.

e) Pyth. III. 91 .... ὁπόθ' Ἁρμονίαν γᾶμεν βοῶπιν.

f) Hom. hymn. XXXI. 2 ..... τὸν Εὐρυφάεσσα βοῶπις γείνατο.

g) Anthol. Palat. V. 198. 3: οὐ τρυφερὸν μείδημα βοώπιδος Ἀντικλείας.

h) Vergl. H. Sauppe, Index graeco-latinus in Cicero ed. Orelli Vol. VIII. p. 20

i) So Eustath. ad. Il. p. 141. 1. 29, Hesych. v. βοῶπις.

k) Vergl. die Belege im Thesaurus des Stephanus s. v. βοώπης.

Erklärungen der Alten aber, obgleich sie, das muß man zugeben, für uns nicht unbedingt verbindlich sind, wollen doch immerhin gehört und erwogen sein.

Dazu kommt drittens, und dies ist von der größten Wichtigkeit, daß schon nach dem Sprachgebrauche von βοῦς Homer das Epitheton βοῶπις nicht von dem Auge des Stieres, sondern, wie schon Kekulé (s. Anmerkung 43) richtig bemerkt hat, aber ohne es festzuhalten und daraus die Consequenzen zu ziehn, von dem Auge der Kuh und nur von diesem abgeleitet hat und haben kann, da er sonst ταυρῶπις hätte sagen müssen, was erst, und zwar in anderem Sinne, bei Nonnos[a]) vorkommt. Und wie sollte auch der in seinen Vergleichen überall so klare und einfache Dichter dazu gekommen sein, seine weibliche Gottheit mit einem, man möchte sagen so specifisch männlichen Thiere, ihre Augen mit denen eines solchen anstatt mit denen des weiblichen Thieres derselben Gattung zu vergleichen, und zwar nicht etwa in einer bestimmten Situation der erregten, zürnenden, gebietenden Göttin, sondern in einem ihr schlechthin gegebenen Epitheton, einem epitheton ornans. Daraus folgt aber, daß Alles das, was das Stierauge von dem Kuhauge unterscheidet, bei der Frage, was βοῶπις bedeute, bei Seite bleiben muß, während Brunn grade einzig und allein die specifischen Eigenschaften und Eigenthümlichkeiten des Stierauges oder des Blickes des Stieres (sguardo del toro) hervorzieht und anwendet, um den Begriff des βοῶπις zu fassen. Fragen wir aber worin die Unterschiede des Stierauges und des Kuhauges liegen, so werden wir antworten müssen: so ziemlich in allem dem, was Brunn als das vorzüglich Charakteristische hervorhebt. Denn wohl der Blick des Stieres, besonders des aufgeregten Stieres, aber keineswegs derjenige der Kuh hat den Ausdruck unbändiger Kraft (immensa forza), etwas Bedrohliches (forza che minaccia) das dem gegenüberstehenden Beschauer Unruhe oder Furcht einflößt (risveglia una certa inquietudine nella mente di chi vi si trova dirimpetto) oder wie dies im Bullettino (s. oben) noch ungleich kräftignr ausgedrückt ist. Auch nur von den Augen des Stieres, der sich durch die Schädelbreite sehr wesentlich von der Kuh unterscheidet, nicht aber von denen der Kuh, kann man sagen, daß sie sehr weit auseinander stehn und daher, wenn sie sich nach vorn wenden, das ihnen gegenüber Befindliche zu umfassen scheinen (volgendosi sembrano co' loro sguardi abbracciare ciò che si para loro di contro). Und endlich kann man auch nur bei dem Stierauge, nicht aber bei demjenigen der Kuh von einem finstern Ausdruck (espressione cupa) reden, die weder Freudigkeit noch Lächeln zulasse. Die Sache ist in der That von hinlänglicher Bedeutung, um uns zu veranlassen, auf die Natur zurückzugehn, wobei jedoch, da es nicht so ganz leicht ist, Rinder beider Geschlechter in solchen Lebenslagen zu studiren, welche als normal gelten dürfen, viel gerathener sein dürfte, sich an die Werke namhafter Thiermaler zu halten, als an die Natur, welche sich uns in Städten Lebenden nur selten so darbieten wird, wie wir sie in diesem Falle brauchen. Wer sich nun das Studium von Köpfen des in Frage kommenden Thieres nicht verdrießen läßt, der wird auch unschwer sich vergegenwärtigen können, welches die Eigenschaften des Kuhauges in Form und Stellung und Ausdruck seien, an welche wir zu denken haben, wenn ein Weib kuhäugig, βοῶπις genannt wird. Die Augen der Kuh sind in der Form verhältnißmäßig groß, von den Lidern rund-

a) Dionys. XI vs. 185 von Mene.

lich umschlossen und stark gewölbt; in der Farbe der Regel nach dunkel ohne viel Licht und besondern Glanz, im Blick und Ausdruck ruhig, von geringer Beweglichkeit, aber eher sanft als wild und bedrohlich, in der Stellung mäßig weit von einander entfernt. Wenden wir diese Charakteristik auf menschliche Augen an, so werden wir einmal die antiken Erklärungen μεγαλόφθαλμος und μελανόφθαλμος nicht ungerechtfertigt finden, sodann aber auch Welckern zustimmen können, welcher das »βοῶπις« zunächst dem »ἑλικῶπις« entgegenstellt. Auch begegnen wir dergleichen Augen im Leben und in der Kunst, seltener bei uns im Norden, als in Italien, wo der römische Ausdruck »occhio pesante« so ziemlich das wiedergiebt, was in der That unter βοῶπις verstanden werden muß. Welcker hat als ein Beispiel aus neuerer Kunst die Fornarina Barberini angeführt, man könnte manches andere hinzufügen, so die Maddalena Strozzi im Palazzo Pitti, so des ältern Palma Sta. Barbara in der Kirche Sta. Maria Formosa in Venedig oder auch die Bildung der Augen, welche für Andrea del Sarto charakteristisch ist; natürlich geschieht dies nur in der Absicht sich über das unter dem Beiworte Gemeinte zu verständigen.

Wenden wir uns nun nach dieser Erörterung, welche füglich nicht kürzer gehalten werden konnte, der Frage zu, ob eine besondere und ständige Gestaltung des Auges sich bei dem normalen Heraideal in den erhaltenen Kunstwerken als bestimmender oder gar maßgebender Zug nachweisen, oder ob sich vollends feststellen lasse, das Idealbild der Hera sei von einer dem homerischen Beiworte βοῶπις entsprechenden Gestaltung des Auges ausgegangen, auf diese gebaut, so wird man eher mit Nein als mit Ja antworten müssen. Diejenige Bildung des Auges, in welcher Brunn und die mit ihm Stimmenden das homerische βοῶπις erkennen wollen und auf welche ihres Ortes im folgenden Capitel zurückgekommen werden soll, ist völlig und in aller Schärfe nur bei der Farnesischen Büste ausgeprägt und findet sich gemildert oder abgeschwächt in der Castellanischen Büste (unten Cap. IV. No. 3, Atlas Tafel IX. No. 4 u. 5) wieder[a]); die andere aber, welche die älteren Gelehrten als Ausdruck des βοῶπις betrachteten und durch die Ludovisische Büste vertreten meinten, kehrt ganz so kaum und annäherungsweise in formaler Gestaltung und im Ausdruck auch nur bei einer beschränkten Anzahl guter Herabüsten und Statuenköpfe wieder, kann also eben so wenig wie jene erstere die Grundlage einer Schilderung des normalen Heraideales und des diesem allgemein Eigenthümlichen abgeben. Trotzdem haben allerdings die meisten guten Darstellungen der Hera in der Bildung und im Ausdrucke des Auges etwas Gemeinschaftliches, das sich aber besser negativ, als positiv aussprechen läßt. Heras Augen haben nicht weder das ὑγρὸν, das Zärtliche und Weiche derjenigen der Aphrodite, noch das in sich gekehrt Sinnende derjenigen der Athena, sofern diese nicht als Göttin des Kampfes fest und klar und feurig, mit dem Blicke des Feldherrn in die Ferne schaut, noch endlich das bis zum Muntern gesteigerte Lebhafte und Scharfe der Augen, mit denen die Jagd- und Lichtgöttin Artemis ausgestattet ist; Heras Augen sind wohl ohne Ausnahme ernst, ruhig, gradanblickend, wenn auch auf den tiefer stehenden Beschauer gesenkt; in nicht wenigen Beispielen allerdings groß, wenngleich nur mäßig groß geöffnet, wohl niemals schmal geschlitzt

a) Vergl. Helbig, Annali dell' Inst. von 1866 p. 146 »Negli occhi della Giunone Castellani trasparisce ancora qualche cosa del carattere della βοῶπις.«

und nur in der Farnesischen Büste vom obern Lide halb verschleiert; ihr Ausdruck durchläuft eine Scala vom Starren (Farnesische Büste, Cap. IV. No. 1) durch das Strenge und Herbe (Florentiner Büste, Cap. IV. No. 2), das ruhig Umfassende, Hoheitvolle (erste Ludovisische Büste, Cap. IV. No. 4), das Kalte und Stolze (zweite Ludovisische Büste, Cap. IV. No. 6) hindurch bis zum Gnädigen (dritte Ludovisische, Cap. IV. No. 13), Milden (Büste Pentini, Cap. IV. No. 17), ja Ernstfreundlichen (Barberinische Statue, Cap. IV. No. 12 und einige spätere Köpfe).

So gewiß aber auch in der Bildung des Auges der Hera die Grenzen inne gehalten sind, welche das eben bezeichnete weite Gebiet der Formen und des Ausdruckes von demjenigen der Formen und des Ausdruckes der Augen anderer Göttinen scheiden, so sehr muß wiederholt ausgesprochen werden, daß schwerlich in den Augen der Hauptcharakter des Heraideales gefunden werden kann. Überhaupt liegt dieser weniger in einem einzelnen Theile der Physiognomie, als in der Summe aller einzelnen Züge und diese Summe läßt sich wiederum kaum durch etwas Anderes ausdrücken, als durch Wiederholung dessen, was von der Gesammtgestalt der Göttin gesagt wurde, sie besteht in reifer, voller, aber unverwelklicher matronaler Schönheit und Würde, meistens verbunden mit größerer oder geringerer Hinneigung zur Prächtigkeit der Erscheinung. Im Einzelnen zeigt sich diese matronale Schönheit Heras bei ihren besten Darstellungen in dem sehr regelmäßigen, etwas vollen Ovale des Umrisses des Gesichtes, dessen bestimmte Züge eine Tendenz zur Größe und in den Weichtheilen, wie in den Wangen und im Kinn, zur Fülle und Breite haben. Die von dem einfach in der Mitte gescheitelten und nach beiden Seiten über das Ohr, meistens in halber Höhe zurückgestrichenen, gewöhnlich mäßig gewellten, braun, nicht schwarz zu denkenden Haar in flachem Bogen umrahmte Stirn pflegt mehr breit als hoch gewölbt, licht und glatt zu sein, so daß sie mehr auf einen festen und klaren Willen, als auf Gedankentiefe und Ideenflug schließen läßt. In den meisten Fällen ist sie wenig mannigfaltig modellirt, nur in einigen guten Exemplaren in den unteren Theilen nach der Mitte zu merkbar vorgebildet, wodurch der Eindruck der Charakterfestigkeit, den wir empfangen, demjenigen des Eigensinnes wenigstens angenähert wird. Über die Augen springt das Stirnbein in der Regel ziemlich bedeutend vor, so daß jene mehr oder weniger überschattet werden und eben auch hierdurch an dem schon erwähnten Charakter der Ruhe gewinnen. Die Nase hebt fast immer mit breitem, aber in den meisten Fällen gerundetem Rücken zwischen den Brauen mächtig an, in einzelnen Exemplaren (so No. 21) selbst etwas zu mächtig, um ebenso fortgesetzt zu werden, wodurch denn freilich die Nase etwas Stumpfes und Kurzes bekommt, ohne gleichwohl, gemessen, kurz zu sein; in der Mehrzahl der Fälle behält sie ihre Mächtigkeit bei, welche nicht am wenigsten dazu beiträgt, das Antlitz als festgeprägt erscheinen zu lassen und dasselbe von dem sonst hier und da allerdings nächstverwandten Typus der ernst gehaltenen Aphrodite zu unterscheiden.

Besonders charakteristisch pflegt der Mund gebildet zu sein[44]), in welchem sich vielleicht am allermeisten Übereinstimmung in der Grundgestaltung, trotz aller Verschiedenheit in dem Grade des Ausdruckes nachweisen läßt. In einigen vortrefflichen Köpfen, so namentlich in dem Farnesischen und in dem florentiner, ist der Mund gradezu von herber Strenge, in anderen, wie z. B. in der dritten Ludovisischen Büste (No. 13) liegt ein unverkennbarer Zug von Stolz in der Bewegung

besonders der Oberlippe; dieser Ausdruck mildert sich bedeutend bei vielen anderen Exemplaren, aber stets bleibt eine gewisse Festigkeit, die bei späten Bildern bis zu geistloser Starrheit ansteigen kann charakteristisch und ein freundliches Lächeln ist wohl bei keinem einzigen sichern Herakopfe, den neapeler No. 18 etwa ausgenommen, nachweisbar. Denn das madonnenhaft milde Lächeln der Büste Pentini (No. 17) gehört dem Ergänzer der ganz verstoßenen Oberlippe und selbst dieses Lächeln, wenn man es überhaupt so nennen kann, ist erhaben mild und namentlich von allem Sinnlichen weit entfernt.

Mit dem Munde steht das Kinn meistens in vollkommener Übereinstimmung, indem es mehr oder weniger voll und breit gebildet ist und den Ausdruck der Energie des Charakters der Göttin, welchen in ihrer Weise die Stirn zur Anschauung gebracht hat, wiederholt und mit einer leisen Schattirung von Leidenschaftlichkeit verstärkt.

Denkt man sich dieses Haupt auf einen in der Regel ziemlich fleischigen, wenig beweglich gehaltenen Hals gesetzt, und zwar meistens grade aufgesetzt, weder vorwärts geneigt, mehr als dies dem niedrig stehenden Beschauer gegenüber nothwendig ist, noch, abgesehn von Ausnahmefällen, zur Seite gewendet, denkt man sich weiter diesen Hals in einen mehr oder weniger üppigen, wenn auch vom Gewande meistens ganz bedeckten Busen übergehend, so zeichnet das Alles die herrliche, blühende Matrone, das weibliche Gegenbild eines gewaltigen Mannes wie Zeus.

Dazu gesellt sich in den allermeisten Fällen die echt königliche und göttliche Würde und Hoheit, die außer in der unvergänglichen Pracht der Formen besonders in der Haltung liegt, die aber durch den, nur sehr wenigen Exemplaren fehlenden, in vielen Fällen mehr oder weniger reich gestalteten Schmuck der Stephane im Haar wesentlich verstärkt wird. Denn, möge die Stephane noch mancherlei andere Bedeutung haben, worauf ihre Verzierung bald mit Anthemien, bald mit Rosetten, dann auch mit Anthemien und Greifen (unten Cap. IV. No. 8, Venedig und in gewissen Münzen, s. Cap. V.) hinweist, zunächst rein künstlerisch betrachtet wirkt die Stephane wenigstens für das moderne Auge wie ein fürstliches Diadem nach unserer Sprechweise, zeichnet sie uns die Hera als die Königin des Olympos. Stemmata, wie sie die ludovisische Büste trägt, mögen der Absicht nach das Heilige und Feierliche des Gesammtbildes verstärken, für den modernen Beschauer wirken auch sie zunächst schmuckvoll, und es ist kaum glaublich, daß sie so gut wie der ganze Kopfputz, auf den antiken, mochte dieser die cultsymbolischen Elemente desselben auch lebhafter empfinden, als wir, in der Hauptsache einen andern Eindruck gemacht haben sollten.

Die erhabene Anmuth der ganzen Erscheinung wird in nicht wenigen Exemplaren durch einige zur Seite des Halses herabfallende lose Locken gehoben, während die Masse des Haares nach hinten meistens in einen einfachen Knauf, seltener in einen Zopf zusammengefaßt ist. Einige schöne Büsten sowie eine kleine Anzahl von Münzen zeigen endlich noch den Schleier, der aber, wo er hinter der Stephane angebracht und lose über das Hinterhaupt und in linden, schattigen Falten auf die Schultern herabfällt, in mehren schönen Exemplaren, z. B. in der dritten Ludovisischen Büste (No. 13) nicht irgendwie mehr als eine Verhüllung auftritt, sondern nur noch als eine schöne und wirkungsvolle Umrahmung des Gesichtes erscheint.

Wo er mehr ist, als dies, wie z. B. in der Statue von Bovillae im Vatican, da ändert sich zugleich die Gesammthaltung und der Charakter des Königlichen tritt gegen den des Frauenhaften in den Hintergrund.

VIERTES CAPITEL.

Die bedeutenderen Büsten und Statuenköpfe.

Ἥρην ἀείδω χρυσόθρονον, ἣν τέκε Ῥείη,
ἀθανάτων βασίλειαν, ὑπείροχον εἶδος ἔχουσαν.
Hom. hymn.

Die erhaltenen Büsten und Statuenköpfe der Hera sind bisher erst ein Mal in etwas größerer Anzahl zusammengestellt und vergleichend besprochen worden, nämlich von Abeken im zehnten Bande der Annalen des Instituts (von 1838) S. 22 f. Derselbe theilt sie in zwei Hauptclassen, in die Darstellungen von erhabenem und von elegantem Stil (stile sublime und stile più elegante che sublime), denen beiden er außer der oben S. 22 f. näher besprochenen archaïschen Kolossalbüste als Beispiel des alterthümlichen Stils (stile primitivo) eine kleine Zahl von Köpfen des strengen Stils (stile più perfetto, ma di rigida maniera) voranstellt. Diese Eintheilung kann, ja sie muß in der Hauptsache aufrecht erhalten werden, nur daß wir die Classen vielleicht anders benennen und ihr Verhältniß zu einander näher bestimmen können. Während nämlich die auf uns gekommenen Zeusbüsten mit Ausnahme vielleicht nur des Kopfes aus Melos[a]), wie die große Mehrzahl sämmtlicher Götterideale, den Exemplaren nach aus römischer Zeit stammen[b]) und daher die griechischen Typen, welche ihnen zum Grunde liegen, wohl in keinem Fall in der ganzen Schärfe ihrer stilistischen Eigenthümlichkeit und entsprechend der historischen Abfolge ihrer Entwickelung wiedergeben, sondern vielmehr, so gewiß sie sich an bestimmte, einzelne Vorbilder anlehnen, stilistisch als das Endergebniß der ganzen Entwickelungsreihe zu betrachten sind, haben wir es bei den Büsten der Hera außer ebenfalls mit römischen Nachbildungen mit einer Anzahl griechischer Originalwerke oder wenigstens mit solchen Copien von diesen zu thun, welche dem Typus und dem Stile nach eine bestimmte kunsthistorische Abfolge der Entwickelung des Heraideales in sich darstellen. Damit soll nun freilich durchaus nicht gesagt sein, daß wir im Stande oder wenigstens bisher dazu gelangt wären, für jedes einzelne Exemplar ein kunstgeschichtliches Datum aufzustellen oder vollends, daß über die Datirung der Herabüsten Einigkeit erzielt wäre; denn Nichts ist weniger der Fall, als dieses, vielmehr gehn die Ansichten überall weit aus einander. Nur über das Früher oder Später, über die relative kunsthistorische Abfolge liegt eine ziemliche Übereinstimmung vor und diese allein genügt schon, um die Anordnung und Classeneintheilung zu begründen und zu bestimmen, so ver-

a) Band II. S. 88 f. No. 23, Atlas Taf. II. No. 11 u. 12.
b) Vergl. Brunn in den Ann. dell' Inst. von 1864 p. 300.

schieden auch über die kunstgeschichtliche Bedeutung jeder einzelnen der aufzustellenden Classen die verschiedenen Forscher urteilen mögen. Denn während Brunn und diejenigen, die ihm folgen in den Monumenten der ersten Classe und insbesondere in der Farnesischen Herabüste denjenigen Typus erkennen, welcher der Hera des Polyklet am nächsten steht und den sie für den vollkommensten, für alle spätere Entwickelung maßgebenden und grundlegenden halten, sehn Andere in diesen Denkmälern und wiederum insbesondere in dem Farnesischen Kopfe das Product der vorpolykletischen Zeit und einer erst zur Höhe emporstrebenden Entwickelung des Idealbildes der Göttin und während man in älterer Zeit die berühmte Ludovisische Büste auf Polyklet bezog, hat man sie später mit Praxiteles in Verbindung zu bringen gesucht und neuestens sogar als ein Werk aus alexandrinischer Zeit angesprochen. Einstweilen wird also Nichts übrig bleiben, als daß Jeder nach seiner Überzeugung und Einsicht die Classen bezeichne und benenne und seine Bezeichnung bestens zu rechtfertigen suche. Das soll denn auch hier geschehn. Was aber die Einordnung der Exemplare in die drei Classen anlangt, darf nicht unbemerkt bleiben, daß sowie unter den einzelnen Monumenten unbeschadet des gemeinsamen Grundcharakters mannigfaltige Verschiedenheiten auftreten, so die Zuweisung mehr als eines Exemplares an die eine oder die andere Classe besondere Schwierigkeiten darbietet und als keineswegs unbestreitbar gelten soll. Es handelt sich eben um eine fortschreitende Entwickelungsreihe mit zahlreichen Übergängen von einer Stufe zur andern, in welcher mehr als ein Denkmal eine Mittelstellung einnimmt. Allein, da eine solche Classificirung antiker Idealbilder überhaupt wesentlich keinen andern Zweck haben kann, als die Monumente in eine übersichtliche Anordnung zu bringen und deren Grundcharakter zu bezeichnen, so wird schließlich kein übermäßiges Gewicht darauf zu legen sein, ob die eine oder die andere Herabüste an das Ende der im Allgemeinen kunstgeschichtlich frühern oder an den Anfang der im Allgemeinen kunstgeschichtlich spätern Gruppe gestellt wird.

Erste Gruppe.

Exemplare des strengen Typus.

Der Ehrenplatz an der Spitze dieser Gruppe gebührt schon als dem am meisten besprochenen Denkmale

No. 1 der ehemals Farnesischen Büste im Museo Nazionale zu Neapel von griechischem Marmor (s. Atlas Taf. IX. No. 1 und 2 [45])[a]), welche freilich wohl schon die bei ihr ursprüngliche Büstenform als ein Originalwerk zu betrachten verbietet, welche aber eine wie wenig andere stilvolle Copie, und zwar vielleicht eine Copie nach einem Originale von Erz ist, auf welches besonders die

---

a) Jetzt mit No. 624 bezeichnet, bei Gerhard u. Panofka, Neapels ant. Bildwerke S. 115 No. 403, bei Finati, Il regal Museo Borbonico (1842) I. p. 316 No. 470. Abgeb. ganz ungenügend im Mus. Borbon. vol. V. tav. 9 No. 2, kaum besser in E. Brauns Vorschule der Kunstmythol. Taf. 24, endlich, sehr ausgeführt, aber besonders in der Vorderansicht Nichts weniger als treu und charakteristisch in den Mon. dell' Inst. Vol. VIII. tav. 1. Die Höhe beträgt vom obern Rande der Ampyx bis zum Abschnitte der Büste 0,54 M.; ergänzt ist die Nasenspitze, sowie ein größeres Stück links, ein kleineres rechts an der Büste, verstoßen das rechte obere Augenlid; Kinn und rechte Wange haben an der Oberfläche durch Abscheuerung gelitten, sonst ist das ganze Werk vortrefflich erhalten.

Behandlung des Haares und wohl auch die sehr eigenthümliche Gestaltung der Augenlider hinweist[46]).

Über die kunstgeschichtliche Periode, welcher das Original dieses Kopfes anzuweisen sei, gehn die Ansichten aus einander, doch sind für die verschiedenen Ansätze nicht immer vollwichtige Argumente geltend gemacht worden[47]) und erst in der neuesten Zeit hat man den richtigen Weg eingeschlagen, um zu einem wenigstens wahrscheinlichen und objectiv begründeten Ergebnisse zu gelangen, die Vergleichung mit anderen Werken.

Als zu vergleichende Werke zieht Friederichs[a]) insbesondere die Amazonenstatuen an, welche unter dem Namen der ephesischen bekannt sind und welche auf die Urbilder der angeblich im Wettstreite berühmter Meister der ersten Blüthezeit (Phidias, Polyklet, Kresilas und Phradmon) für den Artemistempel in Ephesos gemachten Statuen zurückgehn[b]). Die Vergleichung, welche keineswegs abgelehnt werden soll, scheint besonders glücklich, weil unter den Amazonenstatuen auch ein auf Polyklet zurückgehender Typus sich befindet, ist aber dennoch nicht ganz glücklich, weil einerseits der besondere polykletische Typus nicht hat nachgewiesen werden können[48]) und weil andererseits die erhaltenen Exemplare durch die Bank mehr oder weniger verflachte oder gemilderte Copien, ungefähr des Schlages wie die unten anzuführenden Wiederholungen der Hera[c]), sind, was verhältnißmäßig noch am wenigsten von derjenigen gilt, welche unter No. 71 im Braccio nuovo des Vatican aufgestellt ist. Wollte man aber bestreiten, daß der Stil der Amazonenstatuen (und ihrer Köpfe insbesondere) verflacht und erweicht sei, dann müßte man zugeben, daß die Farnesische Hera, besonders in Einzelheiten, wie in der Behandlung der Augenlider, strengern Stil zeige, als die Statuen oder umgekehrt, daß diese eine Stufe höher in der Entwickelung stehn, als jene und gegen dieselbe einen bestimmten Fortschritt bezeichnen.

Conze[d]) vergleicht den von ihm (auf Taf. 1) herausgegebenen Jünglingskopf in Bologna und scheint damit Recht zu haben, während er mit eben so gutem Rechte, wie schon früher (oben S. 50) bemerkt, die Vergleichbarkeit der Doryphorosköpfe mit dem Herakopfe ablehnt.

Als ein drittes mit der Hera, und zwar in ganz besonderem Maße, im Ganzen und auch in Einzelheiten, auf welche zurückgekommen werden soll, vergleichbares Werk muß dagegen hier der schöne, noch archaïsirende Apollonkopf im britischen Museum[e]) genannt und hervorgehoben worden, der gewöhnlich, mit Recht oder Unrecht, auf das Vorbild des kolossalen Branchidenapollon des Kanachos zurückgeführt wird.

Faßt man aber die ganz hervorstechend besondere Eigenthümlichkeit der Gestaltung der Augenlider an der Farnesischen Hera in's Auge, welche, namentlich die unteren, in ihren Rändern wie umgekrämpt oder ausgestülpt erscheinen und tief und bestimmt unterschnitten sind, so findet sich Ähnliches nicht an den

---

a) »Bausteine« S. 107.

b) S. Friederichs a. a. O. S. 113 ff., m. Gesch. d. griech. Plastik 2. Aufl. I. S. 346 und die in der Anmerkung zu No. 946 meiner »Schriftquellen« angeführte Litteratur.

c) S. auch Friederichs a. a. O. S. 107 f.

d) Beiträge zur Gesch. der griech. Plastik S. 2, vergl. S. 6 f.

e) Specimens of ancient Sculpture I. pl. 5.

Köpfen der Amazonenstatuen, nicht an dem Kopf in Bologna, wohl aber, außer, wenn auch milder, am Apollonkopf in London und außer an der Florentiner Herabüste (unten No. 2), an der Pallas von Velletri, an dem Harmodios in Neapel sowie, abermals gemildert, an der Hestia Giustiniani.

Von diesen Werken, die, wie die Farnesische Hera, alle mehr oder weniger sicher auf Erzoriginale zurückzuführen sind, gehören der londoner Apollonkopf, mag er nun von dem Apollon des Kanachos abgeleitet sein oder nicht und etwa auf den pergamenischen Apollon des Onatas[a]) zurückgehn und der Harmodios, welcher nach der Ol. 75. 4 (476 v. u. Z.) aufgestellten Statue des Kritios gearbeitet ist, ganz sicher der Zeit des reifen Archaismus und der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung an. Für die Florentiner Herabüste wird Niemand eine spätere Periode annehmen, während die Pallas von Velletri und die Hestia Giustiniani, die erstere dem Typus, die andere vielleicht selbst der Arbeit nach[b]) als Werke des s. g. hohen Stiles gelten, welcher noch bedeutende Reminiscenzen des strengen bewahrt hat und etwa der Mitte des 5. Jahrhunderts angehört.

Den Farnesischen Herakopf aber setzen Friederichs und Conze (a. a. O.) ebenfalls in die Mitte des 5. Jahrhunderts, wenn nicht in dessen erste Hälfte[c]), welche den Olympiaden 70—82 entspricht. Dieser Ansatz scheint in jeder Weise gerechtfertigt, widerspricht aber zugleich ziemlich bestimmt dem Zusammenhange des Herakopfes mit Polyklet und ganz bestimmt demjenigen mit der argivischen Hera dieses Meisters. Denn diese, welche für den nach dem Brande von Ol. 89. 2 (423 v. u. Z.) von Eupolemos neu erbauten Tempel gemacht wurde, kann nicht vor Ol. 90 (420—416 v. u. Z.) vollendet worden sein, Ol. 90 aber ist das von Plinius für Polyklet angegebene Datum, welches aller Wahrscheinlichkeit nach eben an die Hera anknüpft und dem sich als ein späteres noch vermuthungsweise dasjenige Ol. 93. 4 (404 v. u. Z.) anschließen läßt[d]). Hat Polyklet bis Ol. 93. 4, künstlerisch thätig, gelebt, so war er um die Mitte des 5. Jahrhunderts ein Jüngling, aber selbst wenn er bald nach der Vollendung seiner Hera gestorben wäre und man diese nicht ohne jeglichen Grund als eine Arbeit seines alleräußersten Greisenalters betrachten will, wird eine einfache Rechnung ergeben, daß Polyklets Jünglingsjahre in das zweite Viertel des 5. Jahrhunderts fallen und daß er um die Mitte desselben eben die Schwelle des Mannesalters überschritten hatte. Daraus aber folgt, daß seine eigenthümliche Stilentwickelung und die Zeit seiner Meisterschaft der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehört, daß also auch chronologisch sein Stil kaum in einem Werke gesucht werden darf, welches der ersten Hälfte, spätestens der Mitte des Jahrhunderts angehört. Wie ein Kopf polykletischen Stiles aussieht, das würde uns am besten das schon früher (oben S. 51) erwähnte Köpfchen vom Heraeon selbst zeigen können, wenn dasselbe genauer und zuverlässiger bekannt wäre, als es leider ist; so wie bis jetzt die Sachen stehn, bleiben uns als Mittel, uns Kopftypen aus der Mitte der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts, als der Zeit, wohin jedenfalls der Schwerpunkt von

a) Pausan. VIII. 42. 7, Anthol. Palat. IX. 238.

b) Vergl. Friederichs »Bausteine« S. 98.

c) Conze a. a. O. S. 2 datirt den bologneser Jünglingskopf, den er S. 6 f. als Parallelmonument zur Hera citirt, »in die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts v. Chr.«

d) Vergl. m. Gesch. d. griech. Plastik 2. Aufl. I, S. 340 f.

Polyklets Thätigkeit fällt, zu vergegenwärtigen, hauptsächlich noch die Sculpturen des Ol. 85. 3 (438 v. u. Z.) eröffneten[a]) Parthenon und unter ihnen wiederum besonders der s. g. Webersche Kopf[b]), gegen welchen das ungleich härter gearbeitete angebliche Fragment des Athenakopfes vom Westgiebel bei seiner sehr zweifelhaften Zugehörigkeit zu den Pharthenonsculpturen[c]) nicht aufkommen kann. Daß der neapeler Herakopf in jeder Beziehung, im Ganzen wie im Einzelnen betrachtet, ungleich alterthümlicher ist, als der Webersche Kopf vom Parthenon, dies kann nicht zweifelhaft erscheinen; es liegt aber keinerlei Grund vor, anzunehmen, Polyklet habe einen alterthümlichern Stil beibehalten, als die Schule des Phidias[19]) und somit wird man nach dem Allen wohl sagen dürfen, daß die Farnesische Herabüste mit Polyklet Nichts zu thun habe, sondern, wahrscheinlich ein halbes Jahrhundert, älter sei, als die Blüthezeit des Meisters von Argos.

Wenden wir uns hiernach dem Monumente selbst und an sich zu, so ist es unvermeidlich, auf die Brunnsche Besprechung desselben einzugehn. Brunn wählt nicht blos als Ausgangspunkt seiner Schilderung des Kopfes die Augen, sondern er behauptet sogar, die ganz eigenthümliche Bildung der Augen sei auch für den schaffenden Künstler der Ausgangspunkt und die Grundlage bei der Herstellung des ganzen Idealbildes gewesen[d]). Die Gestaltung der Augen aber, in denen Brunn, wie schon früher bemerkt, die Hera βοῶπις charakterisirt sieht, d. h. die Hera mit den Augen des Stieres möge hier mit den, Brunns Beschreibung (a. a. O.) gewiß in seinem Sinne geschickt in's Kurze ziehenden Worten Kekulés[e]) gegeben werden. »Das Charakteristische des Stierauges ist nur zum Theil seine Größe im Verhältniß zu den umgebenden Theilen. Von dieser ist es unmöglich, Stellung und Form zu trennen, welche beide nach außen streben. Diese selbe Eigenthümlichkeit ist an dem Farnesischen Herakopf im Museo nazionale zu Neapel mit einer Deutlichkeit stilisirt, welche keinen Zweifel über den Sinn gestattet. Schon die Größe des Auges an sich hat eine etwas nach außen gewendete Stellung zur Folge. Noch deutlicher ist die Richtung des Blickes: die Sehaxen sind leise divergierend. Dieser Bewegung der Augensterne folgt die Umrißlinie der Lider. Das untere Augenlid senkt sich stark nach außen hin; es hat seinen tiefsten Punkt nicht in der Mitte der Augenwölbung, sondern weiter nach außen, da wo der Augenstern steht, und es steigt von da rasch nach dem äußeren Augenwinkel in die Höhe. Über dem Augenstern bricht sich eben so, wenn auch weniger auffällig, die Schwingung des Bogens des oberen Lids. Die Lider sollen den Stern schützen. Deshalb werden sie ebenda nicht schmäler, sondern breiter und sie wölben sich mächtig vor.« Nachzutragen bleibt nur, daß Brunn ausdrücklich die geringe Öffnung der mehr in die Breite als in die Höhe ausgedehnten Augen hervorhebt, also eine Bildung, welche diesen Kopf von den meisten, wenn nicht von allen guten Heraköpfen absondert, während sie sich z. B. an der Athena von Velletri sehr ähnlich wiederholt. Bei dieser kehrt nun aber nicht allein, wie schon bemerkt, auch die Umkrämpung oder

---

a) Siehe Michaelis, Der Parthenon S. 9.

b) Michaelis a. a. O. S. 195 f. No. 6.

c) Vergl. Michaelis a. a. O. S. 198 f. No. 14.

d) Bull. dell' Inst. von 1846 p. 125 siffatta conformazione degli occhi dovea servire di base all' artista per foggiare tutte le altre parti e fattezze del volto.

e) Hebe S. 64 f.

Ausstülpung der Augenlider, sondern weiter sogar das wieder, was für das Auge der Hera als ganz besonders charakteristisch gilt, das leise Divergiren der Sehaxen und namentlich die dieser Bewegung der Augensterne folgende Umrißlinie der Lider, bei denen am untern der tiefste Punkt nicht in der Mitte zwischen den beiden Augenwinkeln, sondern weiter nach außen liegt. Nun aber entspricht eine solche Bildung nicht sowohl, wie Kekulé (a. a. O. S. 65, Anm. 1) meint, pathologischen Erscheinungen am Menschenauge, sondern sie ist dem gesunden Auge durchgängig eigenthümlich. »Bei geöffnetem Auge stehn die stärksten Biegungen beider Lidränder nicht einander gegenüber, sondern der obere hat seine stärkste Wölbung mehr nach dem innern, der untere mehr nach dem äußern Augenwinkel hin«[a]), es kann daher auch durchaus nicht Wunder nehmen, daß diese Bildung der Lider, welche am Farnesischen Herakopf auffällt, sich nicht allein an der Pallas von Velletri, sondern bei einer sehr großen Zahl von antiken Köpfen aus allen Perioden der Kunst, allerdings in verschiedenem Grade von Deutlichkeit und Nachdrücklichkeit der Gestaltung und allerdings in Verbindung mit einer im Übrigen verschiedenen Form, namentlich auch einer weitern Öffnung des Auges wiederholt. Um diese Behauptung nicht ohne controlirbare Belege hinzustellen, mögen hier einige Beispiele angeführt werden, wie sie zumeist an den Abgüssen des kleinen archaeologischen Museums in Leipzig gesammelt werden konnten. Das älteste dürfte der s. g. sterbende Verwundete aus dem östlichen Giebel des aeginetischen Athenatempels[b]) darbieten, ihm folgen von Nachbildungen archaïscher Werke der schon angeführte Apollonkopf im britischen Museum und der bärtige Hermeskopf ebendaselbst[c]) sowie die bekannte kleine Artemis mit den farbigen Gewandsäumen aus Pompeji in Neapel[d]); ferner von Werken der hierauf folgenden Periode, die Hestia Giustiniani und, wie schon gesagt, die Athena von Velletri, denen der Doryphoros in Neapel[e]) und die Amazone No. 71 im Braccio nuovo des Vatican[f]) sowie der londoner Perikleskopf[g]) angeschlossen werden mögen. Diesem zunächst wäre dann die Karyatide vom Erechtheion in London und die Nymphe oder Athena der Metope von Olympia zu nennen, ferner der Kopf im Besitze des Herzogs von Alba in Madrid, den Hübner[h]) als unbehelmte Athena erklären wollte, worauf hier Nichts ankommt und sodann der Alkibiades im Museo Chiaramonti, den Helbig edirt[i]) hat. Als späteste Beispiele wären noch zwei aus den neueren Funden bei Ostia stammende Monumente zu nennen, nämlich der in den Mon. dell' Inst. Vol. VIII. tav. 60 No. 4 abgebildete Kopf und der daselbst Vol. IX. tav. 8a. No. 2 abgebildete Attys, wenn den Zeichnungen zu trauen ist. Wie nun? kann man gegenüber der von dem Anatomen als Regel aufgestellten Bildung und gegenüber ihrer Beobachtung in diesen Beispielen, welche natürlich leicht verzehnfacht werden könnten, diejenige

a) Siehe Dr. B. W. Seiler, Anatomie des menschlichen Körpers, herausgegeben von Dr. A. F. Günther, Leipzig 1850, S. 135.

b) Brunn, Katal. der Glyptothek 2. Aufl. S. 83 No. 55.

c) Ancient Marbles in the brit. Mus. II. pl. 19, Denkm. d. a. Kunst II. No. 299.

d) Denkm. d. a. Kunst I. No. 38.

e) Berliner Winckelmannsfestprogramm von 1863.

f) Mus. Chiaram. II. tav. 18.

g) Ancient Marbles in the brit. Mus. II pl. 32.

h) Memorie dell' Inst. Vol. II. tav. 3.

i) Monum. dell' Inst. Vol. VIII. tav. 25.

Eigenthümlichkeit der Augenbildung an der Farnesischen Herabüste, welche am deutlichsten in dem Zuge des untern Augenlids ausgesprochen liegt[a]) als für Hera, sei es auch nur in dieser Büste selbst als Hera oder in sofern sie Hera und nicht ein anderes Wesen darstellt, charakteristisch halten? Oder kann man die umgekrämpten und ausgestülpten Augenlider als charakteristisch geltend machen, welche nach den oben S. 73 angeführten Beispielen offenbar dem Stile, nicht dem Gegenstande angehören? oder die schmale Öffnung des breit geschlitzten Auges, welche sich bei der Pallas von Velletri wiederholt, um nur diese zu nennen, welche schon allein beweisend ist?

Wenn man aber hiernach kaum wird aufrecht erhalten können, die Augen der Farnesischen Herabüste seien nach freier künstlerischer Wahl als für Hera charakteristisch so gebildet wie sie in ihrer ganzen Formeneigenthümlichkeit gebildet sind, sondern vielmehr einen starken Einfluß stilistischen Herkommens auf ihre Gestaltung nicht wird läugnen können, so wird es auch nicht grade als wahrscheinlich gelten dürfen, daß der Künstler die Augen zum Ausgangspunkt und zur Grundlage der gesammten von ihm zu schaffenden Götterphysiognomie gewählt habe. Ist er wirklich von einem einzelnen Theile des Kopfes ausgegangen, so möchte man mit größerem Recht als diesen den Mund nennen; wahrscheinlicher aber ist es, daß der Künstler, den wir immerhin noch innerhalb der Schranken einer vor noch nicht langer Zeit zur bewußten Meisterschaft freier Gestaltung des Idealen gelangten Kunst und innerhalb der religiösen Anschauungen einer Periode, welche die Götter noch in abgeschlossener Hoheit auffaßte, stehend zu denken haben werden, von der allgemeinen Absicht ausgegangen ist, die ernste und strenge Gemahlin des Zeus in ihrer ganzen Würde und mit der Herbheit darzustellen, welche der überwiegende Eindruck ihres Bildes in der homerischen Poësie ist und bleibt[b]).

Diese seine Absicht aber hat er mit großer Meisterschaft in allen Theilen seines Werkes, in dem Aufbau des Knochengerüstes dieses Kopfes nicht minder als in den Fleischtheilen, im Haar und in dessen bescheidenem Schmuck, in der festen Haltung und in dem wenig bewegten Ausdrucke des Gesichtes durchgeführt.

Ganz vorzüglich schön organisirt ist der Schädel, von bedeutender Ausdehnung in der Breite sowohl wie in der Länge und gewiß mit Absicht hat der Künstler dessen höchste Erhebung von der Mitte etwas nach hinten gerückt, um dadurch dem Auge des tiefer stehenden Beschauers die ganze obere Fläche besser sichtbar zu machen. Dazu trägt auch das straffere Anliegen des nicht gescheitelten Haares bei, welches, nur wenig gewellt, von dem höchsten Punkte des Schädels nach allen Seiten herabgestrichen ist und von einem breiten, aber festen, also metallen zu denkenden Bande zusammengehalten wird, welches weder eine Taenie noch auch eine Stephane genannt werden kann und am richtigsten wohl als Ampyx zu bezeichnen sein wird. Auch dieses Schmuckstück, welches am ähnlichsten bei Heraköpfen auf Münzen von Elis wiederkehrt (s. Münztafel II. No. 15), ist absichtlich, um den Oberkopf den Blicken nicht zu entziehn, so niedrig gehalten; es läßt sich aber nicht läugnen, daß schon eben dieser Umstand dem ganzen Kopfe viel von

a) Vergl. Brunn a. a. O. »la pupilla quasi spianata, distendendosi molto piu in largo, che in alto, non serve che ad indicare in genere ciò che poi viene maggiormente raffermato dalla formazione delle palpebre« etc.

b) Vergl. auch Friederichs, »Bausteine« Anm. zu No. 89.

jener Prächtigkeit entzieht, welche für Heraköpfe charakteristisch und meistens mit Nachdruck ausgebildet ist und ihn als den schlichtesten der ganzen Reihe erscheinen läßt. Unter der Ampyx ist das über der Stirn sehr hart und drahtartig modellirte Haar gescheitelt und nach den Seiten in sich verbreiternden aber durch scharf gesonderte, ziemlich stark gewellte Strähne aufgelockerte Massen, nur den obern Theil des Ohres bedeckend, zurückgestrichen und fällt hinten, durch die Ampyx gehalten, in einem von beiden Seiten zusammengedrehten, am untern Ende abgebundenen Zopf auf den Nacken herab. In dieser Anordnung des Haares und in dem Contraste desselben gegen die Stirn ähnelt der Farnesische Kopf am meisten andern Heraköpfen, selbst dem Ludovisischen; aber auch die Stirn selbst kann man im Ganzen eine normale Herastirn nennen, nur daß sie, im Ganzen mehr breit als hoch angelegt (sie hat ungefähr ein Drittel ihrer Breite als Höhe), fest und glatt, in ihren unteren Theilen eine stärkere Anschwellung zeigt, als z. B. diejenige der Ludovisischen Büste, ein Zug, welcher, auf Festigkeit des Willens und Energie des Charakters deutend, ganz besonders zu den das ideale Wesen der Göttin vergegenwärtigenden und somit zu den von dem Künstler in wohlüberlegter Absicht ersonnenen zu rechnen ist.

Nach unten begrenzen diese Stirn mit großer Schärfe die in flachem Bogen geführten Brauen, welche zufolge der Vorbildung des untern Stirntheiles besonders über den inneren Augenwinkeln weit vorspringen und demgemäß, die Augenhöhle mit den schmal geöffneten und von den stark vortretenden oberen Lidern gleichsam verschleierten, ernst und schwer, fast trübe niederwärts blickenden Augen tief beschattend, mit dem nur wenig gerundeten Nasenrücken in einem fast hart zu nennenden Winkel zusammentreffen. Die Nase selbst kann man als normal und nebst der Stirn dem gewöhnlichen Typus der Heraköpfe entsprechend bezeichnen, während der überaus energisch gezeichnete Mund in sofern ebenfalls dem normalen Munde guter Herabilder entspricht, als dieser, wie schon im vorigen Capitel bemerkt worden ist, stets einen Zug von Strenge und Stolz enthält, dennoch aber mit seinen stark herabgezogenen Winkeln, der seitlich etwas aufgezogenen, in der Mitte wieder herabgehenden Oberlippe und der fleischigen, sogar etwas vortretenden und hangenden, unten in der Mitte scharf abgeschnittenen Unterlippe ganz eigenthümlich unfreundlich gestaltet ist und, zumal in Verbindung mit den streng in sich abgeschlossenen, nicht frei aus sich heraus blickenden Augen, der gesammten Physiognomie etwas Unholdes verleiht, das als solches kaum in der Absicht des Künstlers gelegen haben wird, vielmehr als ein etwas zu energischer Ausdruck für das Ideal der ernsten und strengen Göttin erscheint, welche in der Phantasie und im Glauben des Meisters lebte. Es liegt in dieser überaus fein und charakteristisch durchgeführten Bildung des Mundes, welche ähnlich, nicht gleich, an dem Apollonkopfe des britischen Museums (oben S. 72) sich wiederholt, Etwas wie eine Reaction gegen die geistlos starre und typische Mundgestaltung der archaïschen Kunst, welche eben als eine bewußte gegenüber einer noch nicht lange überwundenen Entwickelungsstufe lieber etwas zu kräftige, als zu schwache Mittel des Ausdrucks wählt, um sicher empfunden und verstanden zu werden. Ähnlich mag das »os adapertum« der Helden Polygnots erschienen sein, der auch, da er als der Erste bewegte Gewandmotive malte, es noch für nöthig erachtete, die Körper seiner Weiber wie nackt in die weitfaltige Gewandung hineinzuzeichnen, damit sie auf diese Weise

durch ihre Bewegungen gleichsam Rechenschaft geben möchten von denen des Gewandes als dem Echo der Gestalt.

Die herbe Festigkeit in dem Mund unserer Hera wird nicht wenig verstärkt durch das energisch und breit vorspringende Kinn, zwischen dem und der Unterlippe ein tiefer Schatten liegt und durch die Bildung der Wangen und des ganzen Unterkiefers. Es ist schon oben auf die Meisterlichkeit hingewiesen worden, mit welcher auch das Knochengerüste dieses Kopfes aufgebaut ist, dieselbe zeigt sich nicht am wenigsten in den eben genannten Theilen, bei denen, vermöge einer gewissen Magerkeit des Fleischigen, welches bei Heraköpfen der spätern Kunst in größerer Fülle gebildet zu sein pflegt, sowohl das Wangenbein, namentlich in seiner untern Begrenzung der Augenhöhle, wie das Unterkieferbein sehr bestimmt zur Geltung gebracht ist, was zur Steigerung der Energie im Formenausdruck nicht unwesentlich beiträgt. Im Zusammenhange damit steht eine mannigfaltige Modellirung der Weichtheile, namentlich die Accentuirung einer leichten aber charakteristischen Falte, welche, neben den Nasenflügeln beginnend, die seitlich in wenig geschwellten Flächen zu dem energischen Kinn abfallenden Wangen von dem Ringmuskel des Mundes trennt.

Der so gestaltete Kopf, an welchem übrigens nach der Art der archaïschen Kunst die sehr sorgfältig gebildeten Ohren noch um etwas zu hoch sitzen, steht fest und grade auf einem etwas vorgeneigten und weicher als man es nach dem Gesicht erwarten sollte, matronalen Formen entsprechend modellirten Halse, der seinerseits in einen ziemlich fülligen Busen übergeht. Der Winkel von 18 Graden, in welchem der Hals sich gegen die Linie des Gesichtsprofiles und die Senkrechte neigt und wiederum derjenige, in welchem sich der Brustabschnitt mit dem Halse verbindet, läßt keinen Zweifel übrig, daß der Kopf ursprünglich einer stehenden Statue angehört hat oder von einer solchen entlehnt ist, während man eben so bestimmt sagen kann, daß z. B. die Ludovisische Büste von einer sitzenden Statue herstamme. Die Verbindung der Farnesischen Büste mit der Hera des Polyklet dürfte auch noch durch diesen letzten Umstand aufgehoben werden.

Von dieser Büste giebt es einige mehr oder weniger genaue, aber, soweit sie näher bekannt sind, verflachte und weicher gehaltene Wiederholungen[a]) nämlich:

No. 1. a. eine Büste in der seconda stanza dei busti im Vatican, jetzt mit No. 363 bezeichnet[b]);

No. 1. b. im Götter- und Heroensaale des königl. Museums in Berlin, jetzt No. 78[c]);

No. 1. c. im päpstlichen Garten des Vatican, neben dem Casino di Ligorio[d]).

Wegen eines möglichen vierten Exemplares vergl. Anmerkung 50.

Die Exemplare No. 1. a. und 1. b. sind schlecht erhalten; bei No. 1. a. ist

---

a) »Abgeschwächte Copien« nennt sie auch Friederichs a. a. O. S. 107 f., anders beurteilt sie Brunn, Annali von 1864 p. 298 sq.

b) In der Beschreibung Roms II. II. S. 192 No. 85.

c) In Gerhards Berlins ant. Bildwerken mit No. 55 bezeichnet.

d) Nach brieflicher Mittheilung des Herrn Dr. R. Förster d. d. Rom, 12. Januar 1870: »auch von der Hera Farnese habe ich hier noch eine zweite Replik (außer No. 1. a.) neben dem Casino di Ligorio im päpstlichen Garten gefunden, doch ist auch an ihr das untere Augenlid viel weniger umgekrempt.«

die Nase und zum Theil die Oberlippe sowie die Büste modern, die Herbheit des Stiles ist durchweg gemildert, aber das Vorbild in allen Stücken erkennbar, so in den stark vorgebildeten Lidern und in dem fast verdrossenen Zuge des Mundes, auch in der Magerkeit der Wangen und in dem einfachen Schmucke des Haares durch das breite und aufrecht stehende Band, welches bei der Farnesischen Hera als Ampyx zu bezeichnen vorgeschlagen wurde. Brunn a. a. O. sagt von ihr: »non copiato, ma derivato dallo stesso tipo deve dirsi un busto della Galeria delle statue al Vaticano, tanto per la disposizione esterna quanto per le forme del viso benchè molto raddolcite.« Das letztere Urteil ist richtig, aber von einer bloßen Ableitung des Typus kann man nicht reden, es handelt sich in der That um eine Wiederholung. In noch schlimmerem Zustande der Erhaltung ist das berliner Exemplar No. 1. b., bei welchem die Nase, der Mund und das linke Auge modern ergänzt sind; Haar, Stirn und Wangen entsprechen dem Farnesischen Exemplar, aber in verflachter Weise; die Umbildung hat sich auch auf das erhaltene rechte Auge erstreckt, welches größer geöffnet ist, als das der Farnesischen Büste und nicht deren vorladende und ausgestülpte Lider zeigt. Brunn sagt a. a. O. von ihr: »che ognuno al primo aspetto la direbbe un secondo esemplare del (busto) napoletano, se non avesse sofferto molto nel viso e perciò fosse ristaurato e, ciò che è peggio, anche ritoccata nelle parti conservate.«

Von No. 1. c. ist Nichts als das oben in Note d. mitgetheilte bekannt, wohl zu beachten aber, daß auch diese Büste eine »Replik« der Farnesischen genannt wird.

Diese mehrfachen Wiederholungen beweisen nun allerdings das hohe Ansehn, in welchem das Urbild gestanden hat, aber keineswegs, daß der hier vorliegende Typus in dem, was ihm eigenthümlich ist, nicht als eine vielleicht letzte Vorstufe des vollendeten Idealtypus der Hera isolirt geblieben sei. Es sind in der Besprechung der Farnesischen Büste sorgfältig diejenigen Theile und Züge des Antlitzes, welche mit der normalen und vollendeten Bildung von Heraköpfen übereinstimmen, hervorgehoben worden; ganz gewiß darf man sagen, daß in diesen Theilen und besonders in der Haaranordnung über der Stirn, in der Stirn selbst, in der Nase, in dem Kinne die Grundzüge des Idealbildes der Göttin bereits so gegeben und festgestellt sind, daß die fortschreitende Kunst an sie anknüpfen und sie fortbildend zum vollendeten Typus gelangen konnte; von den Theilen dagegen, welche stärker, als die genannten unter den stilistischen Einflüssen der Entstehungszeit stehn, also namentlich von den Augen, dann von den mageren Wangen kann man das nicht sagen, eben so wenig von der eigenthümlichen Schlichtheit der ganzen Erscheinung und nur bedingtermaßen von dem überaus herben Munde. Kräftig angebahnt und vorbereitet ist hier das höchste Ideal der ebenbürtigen Gattin des Zeus, vollaus erreicht aber ist es nicht, ein so schönes Muster ernst religiöser Kunst dem Typus und ein so bewunderungswürdiges Werk auch der Arbeit nach das Farnesische Exemplar sein mag.

Ein nicht minder strenger, aber durchaus nicht übereinstimmender[50]) Typus liegt vor in

No. 2. einer Kolossalbüste aus etwas graulichem griechischem Marmor (grecchetto duro) im Saale der Inschriften in den Uffizien zu Florenz[a]) (s. Atlas Tafel IX. No. 3[51]).

a) Catalogo della R. Galeria di Firenze 1863 p. 52 No. 314. Ergänzt ist die Nase und die Brust und Einiges im Haar und an der Stephane (nach Benndorf s. Anm. 50 auch der

Diese bedeutende Büste, welche durch die große Stephane in ihrem Haare wenigstens äußerlich dem gewöhnlichen Heratypus näher, in anderen Stücken ferner steht, als die Farnesische, übertrifft dieselbe in der Härte der Behandlung in einzelnen Theilen. Auch sie scheint, nach manchen Anzeichen zu schließen, von einem Original in Erz herzustammen. Der Kopf ist etwas vorgeneigt, was ohne Zweifel der ursprünglichen Aufstellung so gut wie bei der Farnesischen Büste entspricht, weil es mit dem ganzen Charakter des Gesichtes übereinstimmt und weil die Augen niederblicken. Im Haare liegt, wie schon bemerkt, eine große, oben ausgezackte Stephane mit Perlen auf den Spitzen der Zacken und mit Rosetten an der Fläche besetzt, also ein überaus reiches und glänzendes Schmuckstück, welchem, wie die durchbohrten Ohrläppchen beweisen, ursprünglich auch noch Ohrringe entsprachen, die aus Metall angefügt waren. Der Künstler dieser Büste ist also, im Gegensatze zu demjenigen der Farnesischen, darauf ausgegangen, die Göttin prächtig und schön geschmückt darzustellen, im Sinne ihrer Erscheinung als die Königin im Kreise der Götter. Das in tiefen Gängen gebohrte Haar, in dessen Zügen, wie bei vielen antiken Köpfen, kleine Marmorstäbchen stehn gelassen sind, ist in sehr energischen Krümmungen gewellt, gleichsam wie von Natur viel härter und krauser als dasjenige der Farnesischen Büste; es ist um die Enden der Stephane zurückgenommen und auch in den Schopf oder richtiger den Knauf am Hinterkopfe mit derselben Bewegung zusammengefaßt. Die Stirn ist, ungleich härter und nachdrücklicher, als bei der Farnesischen Büste, in zwei horizontal über einander liegende Theile getheilt, unten mäßig vorgewölbt, und zwar, wenn auch nach den Seiten verlaufend, über die ganze Breite, oben grade ansteigend, aber ebenfalls in der ganzen Breite und ohne jene mittlere Anschwellung, welche die ähnlicherweise zweitheilige Stirn an mehren Zeusbüsten[a]) so besonders charakterisirt. Die Augen liegen tief unter dem sehr scharf geschnittenen Stirnbein, sie sind mittelgroß, aber anders gestaltet und charakterisirt, als an der Farnesischen Büste, obgleich sich die sehr scharfe und harte Bildung der umgekrämpten Lider dieser Büste hier, wie an anderen Köpfen verwandten Stiles wiederholt. Der sehr herbe gebildete Mund erinnert am meisten an den der Farnesischen Büste, ist aber technisch dadurch von jenem unterschieden, daß er mit einer harten Linie umrissen ist, welche sich an archaischen Erzköpfen wiederfindet und auch hier auf ein Erzoriginal hinweist. Die Wangen mit noch geringerer Fülle, als die der Farnesischen Büste, ja selbst mit der Andeutung einiger, vom innern Augenwinkel, von der Nase und vom Mundwinkel nach außen und unten hin verlaufender Falten gehn steil und bei der Dreiviertelvorderansicht fast gradlinig herab, bilden also zwischen dem Kinnbacken und dem stark hervorgehobenen Ansatze des Ringschließmuskels des Mundes eine starre Fläche, in welche nur bei der vollen Vorderansicht die energisch geschnittenen Kinnbacken einige Rundung bringen. Je härter und magerer sich die Wangen nach vorn hinziehn, desto breiter und kräftiger erscheint das Kinn, welches aber wiederum ohne Fülle und Rundung gebildet ist. Überhaupt ist wenig Fleisch und Fett an diesem Kopfe, dessen Charakter wesentlich auf dem äußerst kräftigen Knochengerüste beruht

---

hintere Theil des Kopfes), geflickt ist im Halse. Vergl. noch H. Meyer zu Winckelmanns Gesch. d. Kunst. V. 2. 7 (s. Anm. 51), O. Müller, Handb. § 352. Anm. 6 und Feuerbach, Gesch. d. griech. Plastik II. S. 59 f.

a) Siehe Band II. S. 75 f.

und hiermit steht auch das was vom Halse echt ist in seiner Behandlung in Übereinstimmung. Gegenüber der Farnesischen Büste macht dieser Kopf einen alten oder umgekehrt ihm gegenüber der Farnesische einen jugendlichen Eindruck. Aber auch hier ist die ganze Härte und Trockenheit stilvoll streng und das Werk einer meisterlichen, aber noch nicht zur höchsten Entfaltung gelangten Kunst.

Um ein Bedeutendes gemildert erscheint die Strenge der beiden besprochenen Typen in einem erst neuerlich aufgefundenen Werke, das allerdings seinen Platz noch in dieser ersten Classe finden muß, allein deren Grenzen sehr nahe steht, in

No. 3. einem aus Girgenti (Akragas) stammenden Herakopf im Besitze des Herrn Alexander Castellani in Rom[a]) (s. Atlas Taf. IX. No. 4 u. 5), der, wie er oder das ihm zum Grunde liegende Original wohl unzweifelhaft einer kunstgeschichtlich etwas jüngern Periode angehört, als die Farnesische und als die florentiner Büste, sich fast augenscheinlich als eine bewußte Fortbildung und Milderung des in der erstern Büste hingestellten Idealtypus der Göttin zu erkennen giebt und eben deswegen in der Vergleichung mit jener, so wie ihn auch Helbig behandelt hat, am besten gewürdigt werden kann.

Auch der Castellanische Kopf wird, wie der Farnesische, etwas, und zwar so weit vorgeneigt aufgestellt zu denken sein, daß seine Profillinie im Wesentlichen mit der Senkrechten zusammenfällt und auch er wird wahrscheinlich von einer stehenden Gestalt herstammen. Wie jener zeigt er eine überaus großartige Entwickelung des Schädels, dessen Höhe über dem Ansatze der Haare sogar diejenige des Gesichts übertrifft; wie dort, sind hier die Haare auf dem Oberkopfe ziemlich glatt anliegend gearbeitet, aber etwas größer gewellt und mit eigenthümlicher Regelmäßigkeit geordnet; anstatt der Ampyx liegt als Schmuck in ihnen eine über der Stirn mäßig ansteigende und fast den ganzen Kopf umgebende Stephane, deren etwas kahle Vorderfläche entweder Metallverkleidung oder farbige Ornamentirung zu fordern scheint. Unter der Stephane setzen die Haare gleich bedeutend völliger und weicher an, als bei der Farnesischen Büste, sind bei weitem weniger hart, aber auch weniger tief aufgelockert, mehr im Stile des Marmors als, wie dort, im Erzstile behandelt. Bemerkenswerth ist bei ihnen eine kleine, für die größere Freiheit des Stiles charakteristische Unregelmäßigkeit in der Begrenzung der Stirn, welche, wie das in der Natur sehr leicht vorkommen kann, rechts tiefer liegt als links. Im Übrigen entspricht die Anordnung des nach beiden Seiten etwas gedreht zurückgestrichenen Haares nicht allein derjenigen bei der Farnesischen Büste, sondern auch derjenigen bei anderen Heraköpfen des spätern Stils, nur ist gleich hier auf das Löckchen aufmerksam zu machen, welches sich beiderseits aus der Haarmasse vor dem Ohre losgemacht hat und auf der Wange herabhangend, so unbedeutend es an sich scheinen mag, doch das Seinige beiträgt, um den akragantiner Kopf anmuthiger erscheinen zu lassen, als die beiden in voller Strenge und mit Verschmähung solcher kleinen Motive gearbeiteten älteren Büsten. Helbig hat (a. a. O. p. 148 Note 1) darauf aufmerksam gemacht, daß das Heraköpfchen einer

a) Photographisch publicirt in den Mon. dell' Inst. Vol. IX. tav. 1 52) und eingehend besprochen von Helbig in den Ann. dell' Inst. von 1869 p. 144 sqq. Der Kopf, welcher nur beim Reinigen hier und da ein wenig an seiner Oberfläche gelitten hat, ist sonst so gut wie völlig unverletzt, auch die Nase ist durchaus antik, vom Hals ist dagegen nur ein ganz kleines Stück erhalten. Die Höhe des Kopfes vom Scheitel bis zum Kinn ist 0,46 M.

plataeischen Autonommünze[a]), wenn der Abbildung zu trauen ist, und die Herabüste aus Palestrina (s. unten No. 5), an deren Stelle indessen noch besser die zweite Ludovisische Büste (s. unten No. 6) angeführt worden wäre, eine ganz verwandte Haarbehandlung zeigt, welche, ihrer Tendenz nach auf das im Sinne des Schönen, Schmucken und Anmuthigen noch ungleich wirkungsvollere Motiv einer hinter dem Ohr auf die Schulter herabhangenden langen Locke hinweist, wie sie z. B. an der berühmten Ludovisischen Büste und bei der praenestiner Büste mit der in Rede stehenden Eigenthümlichkeit verbunden vorkommt, während diese sich bei der Büste No. 6 allein wiederholt. Endlich ist, um mit dem Haar abzuschließen, dasselbe an dem Castellanischen Kopfe nicht wie an dem Farnesischen in einen auf den Nacken lang herabhangenden Zopf, sondern in einen aufgesteckten oder aufgebundenen Knauf hinten zusammengefaßt.

Die Stirn des Castellanischen Kopfes ist derjenigen der Farnesischen Büste sehr nahe verwandt, sowohl in den relativen Maßen der Höhe und Breite wie in der leisen Anschwellung des untern Theils, endlich in der scharfen Brauenbildung und der bedeutenden Ausladung über den inneren Augenwinkeln. Und ebenso ist die kräftige und etwas lange Nase in beiden Köpfen sehr ähnlich gestaltet, nur muß bemerkt werden, daß sie bei dem Castellanischen um ein Geringes weiter gegen die Linie der Stirn vorspringt und daß in Folge dessen das ganze Profil weniger steil, fest und wuchtig erscheint. Verwandt sind in beiden Köpfen auch die Augen, nur daß namentlich in ihnen sich die ungleich weichere Behandlung des Castellanischen Kopfes geltend macht; noch scharf gezeichnet, aber weder so weit vortretend wie bei der Farnesischen Büste noch ausgestülpt und unterschnitten sind die Lider, dagegen etwas weiter geöffnet, so daß das stärker niederblickende Auge gefälliger gerundet, dem normalen Heraauge mehr angenähert erscheint. Und auch die Divergenz der Sehaxen im Zusammenhange mit der excentrischen Senkung des untern Lides ist, besonders am rechten, kaum mehr am linken Auge der Castellanischen Hera bemerkbar, bei weitem aber nicht mehr in dem Grade charakteristisch, wie an der Farnesischen Büste. Auch dies hangt ohne Zweifel nach dem früher Dargelegten mit den Fortschritten der stilistischen Entwickelung des jüngern Kopfes zusammen. Nicht minder eine, bei aller Genauigkeit in der Hervorhebung des Knochenbaues im Wangenbein und Kinnbacken, größere Fleischigkeit und Fülle in den Weichtheilen des Gesichtes und im Wangenumriß sowie in der zartern Runddung des auch hier vollen und energischen Kinns; endlich nicht am wenigsten die überaus fühlbare Umgestaltung des Mundes, der, kleiner und weniger geöffnet, als an der Farnesischen Büste, kaum noch die bei dieser so besonders charakteristische Herabziehung der Mundwinkel und nur noch andeutungsweise die scharfe, mannigfaltig geschwungene Zeichnung der Oberlippe, nicht mehr das Vortreten und Hangen der Unterlippe zeigt, dagegen zu beiden Seiten von einer zarten kleinen Senkung oder Falte begrenzt wird, welche mit der größern Fülle der Wangen im Zusammenhange steht und nicht unwesentlich zur Verstärkung einer gewissen Anmuth und Jugendlichkeit beiträgt, welche den Castellanischen Kopf bei aller Strenge und allem Ernste seiner Gestaltung, wenn wir ihn im Ganzen betrachten und mit der Farnesischen Büste vergleichen, von jener sehr fühlbar unterscheidet und, man darf

a) Abgeb. in den Denkm. d. a. Kunst I. No. 134.

es wohl sagen, vor jener auszeichnet. Denn der Totalität der Idee der Hera, in sofern sie nicht blos die ernste und strenge Königin der Götter, sondern zugleich die schöne und geliebte Gattin des höchsten Zeus ist, steht der agrigentiner Kopf sicherlich um eine Stufe näher als die Farnesische und die florentiner Büste

Wie es sich mit zweien, angeblich in archaischem Stile gearbeiteten Herabüsten in der kaiserlichen Ermitage in St. Petersburg[a]) verhalte, kann leider für jetzt nicht näher bestimmt werden, da über diese Büsten Nichts vorliegt, als die kurzen Angaben des Katalogs. Dagegen mag hier erwähnt werden, daß der Kopf der Statue in der Villa Borghese, welche zu der oben S. 56 f. besprochenen Typenreihe gehört, trotzdem und obwohl er hinter den besprochenen Büsten an Bedeutung weit zurücksteht, ohne archaïschen Stil zu zeigen von strengem, etwas herbem Ausdruck ist, jedenfalls ungleich strenger, als der Kopf der Barberinischen Statue, aber nicht eben erhaben, eher frauenhaft. Dieser Charakter wird auch durch das Fehlen der Stephane, an deren Stelle ein einfaches Band getreten ist, verstärkt, während der Kopf darin dem Barberinischen ähnelt, daß auch sein Haar hinterwärts in einen Kekryphalos zusammengefaßt ist.

Zweite Gruppe.

Exemplare des erhabenen Typus.

Den Ehrenplatz an der Spitze dieser Gruppe wird ernstlich wohl Niemand

No. 4. der weltberühmten Kolossalbüste in der Villa Ludovisi[b]) (s. Atlas Taf. IX. No. 7 und 8) streitig machen, obgleich der Enthusiasmus, mit welchem sie früher gepriesen worden ist, neuerdings aus Gründen, auf welche hier im Einzelnen einzugehn zu weit führen würde, einer kühlern Beurteilung Platz gemacht hat[53]). Im Zusammenhange hiermit steht ohne Zweifel das kunstgeschichtliche Datum, welches man ihr früher beigelegt hat und welches man ihr neuerdings anweist und auf dessen Erörterung hier, wenn auch in aller Kürze eingegangen werden muß. Vorangeschickt aber werde die Bemerkung, daß man wohl in neuerer wie in älterer Zeit allgemein in der Annahme einverstanden ist, daß wir es in der Ludovisischen Kolossalbüste nicht mit einer Copie aus späterer Zeit, am wenigsten mit einer römischen zu thun haben, sondern mit einem für den Marmor gedachten wie in Marmor ausgeführten, griechischen Originalwerke, dessen Arbeit im wesentlichen mit der Zeit zusammenfällt, welche den in dieser Büste vorliegenden Typus aufstellte und vollendete, mag derselbe im Übrigen abgeleitet sein aus was für Quellen man annehmen mag.

Als solche Quelle nahm man, wie schon früher bemerkt, in älterer Zeit und bis in die neuere ziemlich allgemein die Hera des Polyklet an, auf welche man die

---

a) S. Guédéonow, Ermit. Imp. Mus. de sculpt. ant. p. 11 No. 41: »Junon, buste de style archaïque. La tête est ceinte de la sphendoné (stéphané?). Cassures aux ornements de la sphendoné. Haut 0,45 M. und p. 49 No. 186: »Junon, buste de style archaïque. Sont modernes: la stéphané, le cou et une partie de la chevelure. Haut 0,712 M.

b) Im Casino im zweiten Saale sehr ungünstig neben dem Fenster aufgestellt, durch Abgüsse allgemein bekannt und unzählige Male abgebildet, kaum jemals ganz genügend, denn selbst die unbezweifelbar beste Abbildung in Kekulés Hebe, Taf. 2, ist, allerdings zumeist durch die Schuld des Lithographen und besonders in der Vorderansicht etwas zu weich ausgefallen und es fehlt ihr, wie natürlich allen Abbildungen, die hier durchaus zur vollen Charakteristik nothwendige Wirkung des Kolossalen. Die Höhe der Büste ist von der höchsten Stelle der Stephane bis zum Ende des Erhaltenen 1,16 M.

Ludovisische Büste, darüber kann jetzt eigentlich kein Streit mehr sein, früher viel zu unmittelbar zurückführen zu können meinte und in der That zurückgeführt hat[a]).

Der Erste, welcher die Ludovisische Büste von der unmittelbaren Verbindung mit Polyklets Hera löste und ihr ein, wenn auch nur sehr wenig jüngeres Datum anwies, war Heinrich Meyer[b]), insofern er sie, die er »sehr wahrscheinlich das Überbleibsel einer mächtigen Tempelstatue und zuverlässig Arbeit eines vortrefflichen Meisters« nennt, als ein Originalwerk aus der Zeit des Naukydes, des Schülers Polyklets anspricht, eine Datirung, welche, da Meyer die Büste oder die Statue, deren Rest jene ist, nicht etwa dem Naukydes beilegen will, keinen andern Sinn haben kann, als auf das Menschenalter nach Polyklet und seiner Hera, das wäre etwa der Anfang des IV. Jahrhundert v. u. Z. oder die Mitte der 90er Olympiaden, hinzuweisen.

Nachdem dann in den Erörterungen über den Urheber des kanonischen Ideales der Hera der Name des Praxiteles genannt und auch sein Einfluß als in der Ludovisischen Büste erkennbar angenommen war[c]), hat Friederichs[d]) dieselbe unmittelbar auf diesen großen Meister zurückführen zu sollen geglaubt, ohne freilich hiefür einen irgendwie stichhaltigen Beweis zu liefern. Nichtsdestoweniger wird die Friederichs'sche Datirung, sofern man nur von der Person des Praxiteles absieht, unter dessen Werken allein die mantineïsche Hera (oben S. 53) als wahrscheinliches Vorbild der Ludovisischen Büste würde gelten können, wenn man vielmehr den Namen des großen attischen Meisters nur als Bezeichnung einer Epoche und etwa einer Schule benutzt, in dem Sinne, wie es Kekulé[e]) gethan hat, die scharfe Zurückweisung schwerlich verdienen, welche sie ihrerzeit gefunden hat[f]), ja es dürfte vielmehr die allgemeine Meinung, wie dies auch Helbig[g]) ausgesprochen hat, neuerdings darin übereinstimmen, in der Ludovisischen Büste ein Werk etwa aus der Mitte oder dem letzten Drittel des IV. Jahrhunderts v. u. Z., das heißt aus der Blüthezeit der jüngern attischen Schule zu erkennen, obwohl sich bestimmte, einzelne Aussprüche, die dahin gehn, kaum nachweisen lassen.

Helbig selbst freilich datirt die Ludovisische Büste aus noch jüngerer Zeit, aus der Periode nach Alexander nämlich und derjenigen des Hellenismus, also etwa aus der ersten Hälfte des III. Jahrhunderts v. u. Z. und macht dafür theils die in dem Kunstwerk im Allgemeinen lebende Idee, theils gewisse Einzelheiten in ihrer Formenbehandlung geltend[h]). In Betreff der erstern meint er, daß erst die hellenistische Periode dem Weibe und der Gattin insbesondere eine Stellung angewiesen habe, welche dazu führen konnte, in das Ideal der Hera, als der Gattin des Zeus, jene Mischung wohlwollender Majestät (benigna maestà) und Eleganz einzuführen, welche der Ludovisischen Büste eigen sei, in Betreff der Formen aber macht er (p. 152 sq.)

---

a) Vergl. die in Anmerkung 25 angegebene Litteratur.

b) Gesch. d. bild. Künste b. d. Griechen I. S. 294, vergl. denselben zu Winckelmanns Gesch. d. Kunst V. 2. 7.

c) Vergl. die Litteratur in Anm. 25 und 26.

d) Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1856 S. 5 f., vergl. Anm. 26.

e) Hebe S. 69.

f) Vergl. Anmerkung 26.

g) Ann. dell' Inst. von 1869 p. 149: »mentre in genere la conformazione di cotal tipo (della Giunone Ludovisi) vien attribuito alla recente scuola attica« etc.

h) A. a. O. p. 149 sqq.: »al mio parere esso (tipo), secondo l'idea fondamentale e secondo certi contrassegni di forma accenna l'arte da Alessandro Magno in poi.«

einerseits die Höhe der Stephane und andererseits die besondere Charakteristik des Kinns geltend.

Es kann hier nicht des Ortes sein, im Einzelnen zu untersuchen, in wiefern Helbig die Stellung der Frau und Gattin in der bürgerlichen Gesellschaft der verschiedenen Perioden des griechischen Alterthums richtig und erschöpfend dargestellt und charakterisirt hat, auch kommt es darauf weniger an, als einerseits auf die von Helbig ganz unberührt gelassene Stellung des Weibes und der Gattin, namentlich aber der Königin in der Poësie, besonders in der homerischen Poësie, dieser breiten und festen Grundlage der künstlerischen Idealproduction und andererseits auf die Stellung, welche die Göttin im Cultus gefunden hatte. Faßt man diese beiden Punkte in's Auge, denkt man einerseits an heroische Königinnen wie die Penelope, Arete, Helena der Odyssee, um nur diese zu nennen, andererseits an die Heraculte von Argos, Plataeae, Athen, so wird man schwerlich in Abrede stellen können, daß für die bildende Kunst in der Darstellung einer Hera voll milder Erhabenheit und stiller Größe auch schon in einer Periode des griechischen Lebens die Anregung und das Vorbild vorhanden gewesen sei, in welcher das Weib und die Gattin in der bürgerlichen Gesellschaft noch nicht die Stellung einnahm, welche ihr die Diadochenhöfe gaben.

Was aber die beiden oben näher bezeichneten formalen Gründe für die Ableitung der Ludovisischen Büste erst aus der Diadochenzeit anlangt, so mag man zugeben, daß das Bestreben weibliche Köpfe besonders durch eine größere Erhebung des Hauptschmuckes sowie männliche durch das Emporbäumen (Zeus) oder den künstlichen Aufbau des Haupthaares im Korymbos oder wie man es sonst nennen will (Apollon), besonders in der Vorderansicht imposanter und effectvoller zu machen, im Allgemeinen der spätern Zeit der griechischen Kunst angehört, vielleicht auch, daß dieses Mittel von der Kunst nach Lysippos mit Vorliebe angewendet worden sei; aber dafür, daß es, selbst nur hauptsächlich, auf die Periode Alexanders und der Diadochen beschränkt gewesen, sind die Beweise durchaus nicht erbracht und auch schwerlich beizubringen. Denn schwerlich wird man, auch abgesehn von archaïschen oder dem Archaïsmus nahe stehenden Werken, bei denen sich an weiblichen Köpfen, wie z. B. der Florentiner Hera, die imposante Schmückung mit der hohen Stephane findet, das m. o. w. aufbäumende Stirnhaar an Zeusköpfen z. B. auf Münzen durchweg auf Rechnung der Einflüsse lysippischer Kunst stellen dürfen und eben so wenig läugnen können, daß der bei Heraköpfen in Münztypen aus der besten Kunstzeit so gut wie bei der polykletischen Hera sich findende Stephanos wesentlich denselben Effect hervorbringt, wie die höher ausgebildete Stephane, während man jenen doch gewiß nicht aus lysippischen Kunsteinflüssen ableiten kann. In Betreff aber endlich der Behandlung des Kinnes, von der Helbig behaupten zu können meint, daß dieselbe vermöge größerer Weichheit, Undulation der Linien, einer fein empfundenen Flächenbehandlung sich der Natur selbst mehr nähere und das Fleisch nebst der Haut auszudrücken strebe, welche den Knochen umgiebt, sowie, daß diese Behandlungsart als eine raffinirte Naturnachahmung erst durch die lysippische Schule in die Kunst eingeführt worden sei und sich in keinem auf die jüngere attische Schule zurückführbaren Werke vorfinde, muß ich für meinen Theil bekennen der Feinheit dieser Beobachtungen nicht folgen zu können und nicht im Stande zu sein, einen wesentlichen Unterschied in der Behandlung grade dieses

Gesichtstheiles zwischen der Ludovisischen Hera und z. B. der Niobe des Lord Yarborough wahrzunehmen. Und wenn vollends Helbig selbst zugiebt, diese angeblich lysippische Kinnbehandlung finde sich an der Hera nur in Spuren, sei bei ihr mehr angedeutet, als entwickelt (trasparisce piuttosto invece di essere sviluppato completamente), so wird man kaum zugeben können, daß dergleichen, auch wenn es richtig beobachtet ist, hinreiche, um die kunstgeschichtliche Epoche eines Werkes zu bestimmen.

Bis auf Weiteres wird also die Entstehung der Ludovisischen Hera in der Zeit der Blüthe der jüngern attischen Schule und etwa in der Mitte des IV. Jahrhunderts wahrscheinlicher bleiben und die Wahrscheinlichkeit dieser Datirung wird auch noch dadurch wachsen, daß sie einer fortschreitenden Umbildung des Heraideals in das Anmuthige und Elegante hinein, wie z. B. in dem Pentinischen Kopfe (unten No. 17) innerhalb der Zeit der auf idealem Gebiete schöpferischen griechischen Kunst Raum schafft, der verzweifelt eng ausfallen würde, wenn man schon die Ludovisische Hera als ein Werk der Diadochenperiode ansprechen wollte.

Über die Büste selbst aber, welche nach Meyers sehr wahrscheinlicher Annahme der vielleicht ursprünglich in den Körper eingelassen gewesene Rest einer kolossalen Statue ist, und zwar, nach Maßgabe des Winkels oder der fast parallelen Linien des nach unten etwas zurückweichenden Profils und des an seiner vordern Fläche senkrechten Halses, fast sicher einer sitzenden Statue, ist es schwer nach den tief empfundenen Schilderungen Früherer und der feinen Charakterisirung welche ihr von anderen Seiten zu Theil geworden ist, Würdiges und Zutreffendes zu sagen. Da es aber geschehn muß, soll es ohne jegliche Polemik gegen abweichende Ansichten im Ganzen und im Einzelnen geschehn und es mag gleich zum Beginne der Ausspruch gewagt werden, daß erst hier und im vollsten Maße nur hier das Idealbild der Hera in seiner Ganzheit erreicht und vollendet ist.

Denn die Ludovisische Hera ist die vollkommene Königin des Olympos und zugleich das vollkommene Weib, aber dasjenige des Zeus; die ganze Erfindung des Kopfes ist auf das Große und Erhabene gebaut und das Antlitz ist mit Zügen der Strenge ausgestattet, welche bei dem für dies Werk nothwendig geforderten Standpunkte, d. h. in grader Vorderansicht und bei so tiefer Stellung des Beschauers, daß ihn der Blick aus den leise gesenkten Augen trifft oder ein wenig über ihn hinweg geht, sich bis zum höchsten Ernste zu steigern scheinen. Dennoch ist die Hera über die Maßen schön, nur ist ihre Schönheit eine über alles Menschliche erhabene, eine schlechthin ideale, in allen Theilen bedeutungsvolle, ja diese Schönheit offenbart in gewissen Momenten des Gesammtbildes eine bezaubernde Anmuth, nur daß bei dem Worte Anmuth nicht an bloße Lieblichkeit und nicht entfernt an irgendwelche Schwäche gedacht werde.

Die Stirn, auch hier mehr breit als hoch gewölbt, aber doch höher im Verhältniß zur Breite, als bei den älteren Köpfen, ist weniger mannigfaltig modellirt als bei jenen und tritt nicht nur in den unteren Theilen mächtig hervor; fest und groß gestaltet spiegelt sie mehr einen kraftvollen Willen und Charakter als Gedankentiefe oder Ideenflug gleich der Stirn des Zeus oder des Apollon. Die sehr fein und regelmäßig gezogenen Brauen, auf denen der Stolz der Götterkönigin thront, begrenzen die Stirn nach unten mit sehr bestimmtem Abschluß und während der

obere Theil des Gesichtes in glänzender Klarheit strahlt, überschatten sie kräftig das tief unter dem Stirnbein liegende, voll geöffnete und besonders von dem obern Lid in schön geschwungenem Bogen ruhig umgrenzte Auge und verleihen dem Blicke desselben, welchen die Göttin still und ernst und ohne einen bestimmten Punkt zu fixiren auf die Welt zu ihren Füßen herabsenkt, eine milde Wärme und Tiefe, auf deren Gegensatze gegen die helle Beleuchtung der Stirn ein nicht geringer Theil des Zaubers beruht, welchen das Kunstwerk ausübt. Ja, man könnte sich versucht fühlen, die Idealerfindung dieses Kopfes von der Stirn und den Augen und ihrem Contrast abzuleiten, wenn nicht die ganze Schöpfung so vollkommen Eins und wenn nicht der in höhere Einheit aufgehobenen Gegensätze in ihr eine so große Zahl wäre.

Mit sehr breitem Rücken zwischen den Brauen anhebend steigt die ganz allmählich feiner werdende Nase fast gradlinig und in einem Zuge mit dem Profil der Stirn in den untern Theil des Gesichtes hinab, wo der nur ganz wenig geöffnete Mund, welchen die neben den Nasenflügeln und den Mundwinkeln in beinahe parallelen Linien verlaufenden, leichten Falten der Wangen begrenzen, mit einem merkbaren Zuge von Strenge ausgestattet ist, welcher uns viel eher ein gebietendes Wort als ein sanftes Lächeln erwarten läßt, während das ganz besonders kräftig und voll vorspringende Kinn den Eindruck der höchsten Energie hervorbringt und der starke Hals, der trotz einer ganz leichten Neigung des Kopfes seitlich von fast parallelen Linien eingeschlossen ist, uns die unbeugsame Willenskraft und den erhabenen Stolz der Göttin noch ein Mal zum Bewußtsein bringt.

Aber trotz aller dieser Großheit und Höhe ist Hera doch das göttliche Weib in der reifsten Vollendung der Schönheit; die von dem weichsten Oval umschlossenen Wangen, deren feine Modellirung besonders in dem leisen Hervorheben des Backenknochens und in dem zarten Übergang in die Formen des Kinnes sich ausspricht, sind von ewig blühender Jugend und die weiche Rundung der vordern Fläche des Halses läßt uns die Fülle des herrlichsten Busens ahnen.

Nicht weniger aber als durch die Weichheit der fleischigen Theile des Gesichtes, welche füllig, aber Nichts weniger als üppig sind, hat der Künstler es verstanden, durch die Behandlung des Haares den strengen Eindruck seines machtvoll aufgebauten Idealbildes zu mildern, ja die unmittelbare Verbindung dieses reichen, sanft und dennoch kräftig gewellten, von mannigfaltigen Schatten durchzogenen und gleichsam gelockerten Haares mit der glänzend glatten Stirn und dem unbeugsamen Halse der Göttin ist unvergleichlich ersonnen und auf ihm beruht nicht zum wenigsten das Moment der Anmuth, welches die erhabene Schönheit der Büste belebt und umspielt. Wohl ist dieses weiche Haar einfach und fern von kunstvoller Zierlichkeit zurückgestrichen, in der Hauptsache so, wie wir es schon an den älteren Büsten finden, aber es ist doch sorgfältig geordnet und als sein Schmuck zunächst erscheint und wirkt die mit einem doppelten, abwechselnd gestellten vegetabilischen Ornamente verzierte Stephane und jene gliederförmig geflochtene und geknotete Schnur oder schmale Binde, welche sich vor dem untern Rande der Stephane um das Haar schlingt und mit zwei aus der Masse des Haares gelösten langen Locken an den Seiten des Halses bis gegen die Schultern herabhangt. Allerdings haben beide Schmuckstücke zugleich symbolische und hieratische Bedeutung, und zwar so, daß die mit den pflanzlichen Ornamenten verzierte Stephane

die Göttin als die allgemeine Mutter des Lebendigen[a]) oder zunächst des vegetativen Blühens und Gedeihens, die im ἱερὸς γάμος befruchtete Erdgöttin charakterisirt, während die geknotete Schnur oder Binde (στέμματα) die Heiligkeit und Cultusweihe des Bildwerks anzugehn scheint[b]); aber diese Bedeutsamkeit ordnet sich doch dem künstlerischen Eindrucke des Schmuckes, der erhöhten Pracht und Anmuth der Göttin unter, welche letztere ganz besonders durch die herabhangenden Locken gehoben wird, welche durch die kleinen, fast muthwilligen Löckchen auf den Wangen der Castellanischen und der praenestiner Büste gleichsam vorbereitet werden, aber erst hier zu einem eben so wohlberechneten wie entschieden wirkenden Mittel der Darstellung geworden sind. Die hohe Stephane dagegen, welche in der Vorderansicht den ganzen obern Theil des Kopfes, an dem auch die Haare unausgeführt geblieben sind, den Blicken entzieht, wirkt verstärkend auf die Majestät des Kopfes, dessen sehr regelmäßigem Oval sie ein vermehrtes Gewicht verleiht, während sie, mit ihrer reichen Ornamentirung zunächst dem Haar angeschmiegt, dessen schönen Gegensatz gegen die großen und glatten Flächen der Stirn und der Wangen hebt. Bemerkenswerth ist es, daß die Ohren keine Spur von eingefügt gewesenen Ohrringen zeigen, wie sie die florentiner Büste trug und mehre Heraköpfe in Münzstempeln haben; Ohrringe würden zu viel des Schmuckes und dabei einen zu zierlichen in dieses Bild gebracht haben.

Von unaussprechlicher, ja gradezu ergreifender Schönheit und Reinheit ist das Profil, in welchem, da bei ihm das mächtige Auge und die herrschende Stirn weniger, die feinen Züge um Wangen, Mund und Kinn mehr zur Anschauung kommen, die Göttin an Anmuth eben so viel gewinnt, wie sie an Imposanz weniger haben mag. In der Seitenansicht hat der Kopf Etwas von der erhabenen Milde, welche die Eirene in München (die früher s. g. Leukothea) auszeichnet und fast möchte man sagen etwas Jungfräuliches, während die Vorderansicht entschieden matronal wirkt. Und so wäre auch die zu ewiger Jungfräulichkeit zurückkehrende Gattin und Mutter Hera in diesem herrlichen Werke in Eins geschaffen und auch in dieser Beziehung das höchste Idealbild eben der Göttin, um die es sich handelt, erreicht und vollendet.

Welcher Büste die hohe Ehre des zweiten Platzes nächst diesem Wunder der Kunst gebühre, ist ein äußerst zweifelhaftes Ding[54]); ohne deshalb über den relativen künstlerischen Werth vor anderen durch die ihr eingeräumte Stelle entscheiden zu wollen, was um so weniger möglich ist, da man für die Beurteilung auf eine Abbildung angewiesen ist, sei hier als

No. 5. die aus Praeneste stammende Büste[c]) eingereiht, welche jedenfalls ein vortreffliches Werk ist und der, ihrem Typus nach eine Stelle in dieser, nicht in der dritten Classe um so gewisser gebührt, als Abeken[d]) sie sogar zu den Exemplaren der strengen und noch nicht zur höchsten Vollendung gelangten Darstellung der Göttin rechnen will. Dies scheint nun freilich nach Maßgabe der

a) Vergl. Welcker im Katalog des bonner Gypsmuseums 2. Aufl. S. 87.

b) Vergl. Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 55.

c) Das Original ist verschollen und trotz aller aufgewandten Mühe nicht wieder aufzufinden gewesen; abgeb. bei Guattani, Mon. ined. per l'anno 1787 zu p. XXXIII, außerdem, angeblich nach einem Gypsabguß, in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 55. a.[55])

d) Ann. dell' Inst. von 1838 p. 22.

Publication bei Guattani, welche Abeken anzieht, der ebenfalls das Original offenbar nicht gekannt hat, nicht gerechtfertigt, an die berühmte Ludovisische Büste aber schließt sich die praenestiner in allen Hauptsachen der Formencharakteristik nahe genug an. So namentlich in der Behandlung der Stirn und der Haare, in den fein und fest gezeichneten Brauen, in dem schönen großen und lichtvollen Auge, während die Nase etwas feiner und weniger kräftig, der Mund nicht ganz so ernst gehalten ist und die Wangen nebst dem Kinn und Hals etwas weniger weiche Fülle haben. Das Haar, aus dessen reichgewellter Masse sich ein Paar kleine, auf den Wangen liegende Löckchen wie bei der Castellanischen (oben No. 3) und bei der zweiten Ludovisischen Büste (No. 6) gelöst haben, während außerdem aus demselben hinter dem Ohr, ähnlich wie bei der berühmten Ludovisischen zwei, nur hier noch dickere Locken auf die Schultern herabhangen, ist mit der glatten, über den ganzen Kopf gespannten Stephane geschmückt, welche O. Müller[a]) mit Unrecht als besonders hoch und dem Polos ähnlich bezeichnet. Bemerkenswerth ist, daß nach der Zeichnung bei Guattani, nicht nach derjenigen in den Denkmälern d. a. Kunst, dieser Kopf eingehauene Augensterne zeigt, durch welche derselbe nach der gewöhnlichen Ansicht als eine römische Arbeit aus der Zeit der Antonine bezeichnet werden würde. Einer solchen Datirung desselben kann nun auch ohne Kenntniß des Originales nicht bestimmt widersprochen werden, wohl aber dürften die an einem andern Orte[56]) zusammen gestellten und erörterten Beispiele des Vorkommens plastisch dargestellter Augensterne und Pupillen geeignet sein zur Vorsicht bei der so späten Ansetzung vorzüglicher Werke, wie dieses, zu rathen, da es sich, je länger desto sicherer, herauszustellen scheint, daß, wie eine solche Charakterisirung des Auges in Erzwerken schon in viel früherer Zeit gäng und gebe gewesen ist, dieselbe in Marmornachbildungen von Erzwerken und vielleicht auch in originalen Marmorarbeiten schon geraume Zeit vor der Periode Hadrians und der Antonine in Schwang zu kommen begonnen hat. Mag übrigens die Arbeit der praenestiner Büste römisch sein, der Typus, der in ihr dargestellt ist, hat mit Rom Nichts zu schaffen.

Ebenfalls von römischer Arbeit, nichts desto weniger aber kein geringes Werk, ist[57])

No. 6. ein etwa doppeltlebensgroßer Kopf (Statuenfragment) von lunensischem Marmor in der Villa Ludovisi[b]), (s. Atlas Taf. IX. No. 6) obwohl er an Kunstwerth nicht nur hinter der berühmten Büste derselben Sammlung, sondern auch hinter einem dritten, ebendaselbst aufbewahrten und weiterhin zu besprechenden zurücksteht.

---

a) Im Handbuch § 352 Anm. 6.

b) Früher in dem kleinen Gartenpalast auf der zu den oberen Zimmern führenden Treppe, jetzt unter No. 28 im Vorsaale des Casino, wo auch die berühmte Büste steht, aufgestellt. Mit welcher von den dreien bei Abeken a. a. O. p. 23 als in Ludovisischem Besitze (Piombino) befindlich bezeichneten und zu der Reihe der mehr eleganten Heradarstellungen gerechneten Büsten diese zu identificiren sei, muß dahin stehn, auch sind ihrer schwerlich in der That drei, sondern, wie auch Meyer zu Winckelmanns Gesch. der Kunst Buch V. Cap. 2. § 7. Anm. 2 angiebt, lediglich zwei außer der berühmten. — Ein Rest des Gewandes auf der linken Schulter, nahe am Halse beweist, daß dieser Kopf das Fragment einer Statue ist; derselbe ist oben hinter der Stephane stark verstoßen, eben so ist die Unterlippe an der linken Seite verletzt und die Nasenspitze ergänzt.

In der Vorderansicht ist dieser Kopf gut im Typus gehalten und der berühmten Ludovisischen Büste verwandt; die Stirn ist klar, nach der Mitte unten gegen die Nasenwurzel hin etwas mehr vorgebildet, als bei jener, so daß hierdurch die Augen in eine tiefe Lage kommen und kräftig überschattet sind. Die Augensterne sind angegeben, und zwar mit gradezu auffallender Divergenz der Sehaxen, welcher eine eben so entschieden hervorgehobene auswärtige Senkung der unteren Augenlider entspricht, während die oberen Lider, fast wie etwas aufgezogen, in steilem Bogen gezeichnet sind. Der Nasenrücken hebt kräftig genug an, doch nicht so mächtig und nicht so in einem Zug aus der Stirn fließend, wie bei der berühmten Büste. Der entschiedener, als bei dieser geöffnete, an der Unterlippe leider in den Gesammteindruck störender Weise verstoßene Mund ist sehr strenge, ja er ist hart gebildet, das Kinn gewaltig, voll, ausladend, die Wangen dagegen sind etwas weniger weich gerundet, als bei dem Musterkopfe. Das Haar, wie bei jenem geordnet und mit einer schlichten, etwas schief auf dem Kopfe sitzenden Stephane ohne das geknotete Band geschmückt, ist einfach gescheitelt, wellig und tief und schattig, wenn auch in der Ausführung hart durchgearbeitet, hinten in einen Knauf aufgebunden; die seitlich am Halse herabfallenden losen Locken fehlen hier, dagegen liegt, grade wie bei dem Castellanischen Kopf und wie bei der praenestiner Büste ein einzelnes Löckchen auf den Wangen. In der Seitenansicht erscheint der Kopf weniger schön, als in der Vorderansicht, besonders ist die Linie von Stirn und Nase nicht steil und fließend genug und daher der Gesichtswinkel etwas zu klein, wozu sich noch ein leichtes Zurückweichen der Gesammtlinie von Mund und Kinn gegen den obern Theil des Profiles gesellt. Der Ausdruck, in der Vorderansicht überwiegend stolz und beinahe kalt, hat in der Seitenansicht fast etwas Schmerzliches, das jedenfalls von dem Künstler nicht beabsichtigt worden ist und keinen Sinn hat.

Zu den besseren Darsellungen der Hera gehört ferner

No. 7. ein bisher wenig oder gar nicht beachteter Kopf von rosso antico auf moderner Büste von alabastro fiorito in der Villa Borghese in Rom[a]), welcher durchaus im Typus der hier in Rede stehenden Classe, mit sichtlichem Streben nach Majestät gehalten, aber in der Vorderansicht hart gerathen ist, viel besser, selbst schön im Profil. Das nicht eben große, aber eben so wenig schmal geschlitzte Auge blickt grade aus, die Stirn ist glatt gewölbt, die Brauen ziehn sich in einem gleichmäßigen Bogen um das Auge, die Stirn bildet mit der etwas langen, aber zum Typus gehörenden Nase eine steile, aber ein wenig winkelige Linie; der Mund ist scharf geschnitten, das Kinn mächtig und sehr voll; das dichte, reichwellige, aber nicht krause Haar ist um die schlichte Stephane zurückgenommen und hinten in einen Zopf aufgebunden, läßt aber ein paar Locken auf die Schultern fallen. Im Profil hat das Gesicht sogar etwas erhaben Liebliches ohne eine Spur von Süßlichkeit, und man wundert sich, die Vorderansicht nicht besser zu finden, wenn man sich in das Profil hineingesehn hat.

Den Rest der Monumente, soweit diese näher bekannt sind, kann man vollends fast nur noch gemäß der Absicht, welche die Künstler bei ihrer Verfertigung gehabt haben, hier einreihen, erreicht ist diese Absicht, nämlich das erhabene Ideal

---

a) Im vierten, la Galeria genannten Zimmer No. 25.

der Hera darzustellen, kaum in einem einzelnen Fall und einen Theil der Exemplare kann man nur als gedankenlose und handwerksmäßige Duzendarbeiten bezeichnen, welche aber grade deswegen, grade so gut wie entsprechende Büsten des Zeus, von denen ihres Ortes[a]) die Rede gewesen ist, lehrreich sind, weil sie zeigen, welche Macht der festgestellte kanonische Typus selbst noch auf die späten Werke geringer Künstler auszuüben im Stande gewesen ist.

Eine auszeichnende Hervorhebung unter diesen Monumenten verdient immerhin No. 8. eine kolossale Büste im archaeologischen Museum der Marcusbibliothek in Venedig[b]) (siehe Atlas Taf. IX. No. 9), welche freilich sehr gelitten hat und durchweg stark verschliffen und daher stumpf in den Formen ist, aber auch ursprünglich eine ziemlich flache, nicht aber, wie Haar und Stephane beweisen, flüchtige oder unfleißige Arbeit gewesen zu sein scheint, dennoch aber den erhabenen Typus der Göttin in seinen wesentlichen Formen ziemlich normal, jedoch mit einiger Hinneigung zum Anmuthigen, bewahrt hat. Dies gilt insbesondere durchaus von der Stirn und den Wangen und wird auch, wie Hals und Unterkinn beweisen, vom Kinne gegolten haben; dem Munde dagegen fehlt etwas von der Strenge der musterhafteren Exemplare dieser Classe, obgleich die Absicht des Künstlers, ihn normal zu gestalten, sich nicht wohl verkennen läßt. Am weitesten von der Musterbildung abweichend sind die Augen, nicht sowohl durch ihre weniger schöne Wölbung, als besonders durch ein leises, etwas aphrodisisches Aufziehn des untern Lides. Das Haar entspricht dem Typus; abweichend von diesem ist die Stephane, welche, vorn sehr hoch erhoben, fast wie ein Stephanos beinahe den ganzen Kopf bis zu dem Knauf umgiebt, in welchen das Haar hinten zusammengefaßt ist. Ganz einzig unter den auf uns gekommenen Marmorwerken ist die Verzierung dieser Stephane, der gemäß eigentlich diese Büste hier ausgesondert und zu den benennbaren Cultusgestalten der Hera gestellt werden müßte. Diese Verzierung besteht nämlich außer aus einem in der Mitte angebrachten großen Anthemion aus je einem zur Rechten und zur Linken befindlichen Greifen, auf den beiderseits wiederum Anthemien und endlich Rosetten folgen, während den obern Rand eine Art von Eierstab umgiebt. Diesen selben Schmuck der Stephane nun[c]) zeigen die großartigen, in der Vorderansicht dargestellten Heraköpfe auf Münzen von Kroton (s. Münztafel II. No. 43), welche sich auf den Münzen anderer unteritalischer Städte, namentlich von Neapolis Campaniae, Pandosia, Hyrina, Himera, Thermae (Münztafel II. No. 46, Profil), Veseris Campaniae (Münztafel II. No. 45[d]) wiederholen, woneben allerdings auf Münzen von Kroton (Münztafel II. No. 44) und Himera

a) Siehe Bd. II. S. 78.

b) Im Büstenzimmer No. 282, s. Valentinelli, Catalogo dei marmi scolpiti del Mus. arch. della Marciana di Venezia, Venez. 1863 p. 247, erwähnt, aber nicht ganz richtig beurteilt von Burckhardt, Cicerone (1. Aufl.) S. 427. g: »Eine sehr schöne (?), vielleicht griechische Büste, flüchtig gearbeitet (?), sehr abgerieben und durch eine moderne Nase abscheulich entstellt (?) findet sich im Dogenpalaste zu Venedig (Sala de' busti). Am Diadem Palmetten und Greifen.« Modern ist außer der Nase das Kinn. Das Material ist parischer Marmor, die Höhe beträgt 0,50 M.

c) Die Greifen als solche, die Avellino, Oposcol. II. p. 134 für Hippokampen versehn hatte, sind nachgewiesen von Cavedoni, Ann. dell' Inst. von 1839 p. 308[56]).

d) Vergl. auch Millingen, Ancient coins of cities and kings pl. II. 8 und Combe, Numi Mus. Brit. pl. III. 26, Friedlaender, Die oskischen Münzen Taf. VIII. Freternum 1. 2.

auch Heraköpfe mit nur mit Anthemien geschmücktem Stephanos vorkommen. Nun kann es gar keinem Zweifel unterliegen, daß die Hera dieser unteritalischen Münzen, wie dies auch Cavedoni a. a. O. [a]) bereits gethan hat, mit dem Namen der Lakinia zu belegen sei, deren berühmtes Hauptheiligthum bei Kroton stand und deren Cultus in Unteritalien weit verbreitet war [b]) und eben so wenig kann die Anwendbarkeit desselben Namens auf die venetianer Büste zweifelhaft sein. Denn wenn diese eine Reihe von auszeichnenden Eigenthümlichkeiten des Kopfes auf den unteritalischen Münzen nicht zeigt, insbesondere aber nicht das in gewaltigen und losen Massen jene Köpfe umgebende Haar, so braucht kaum gesagt zu werden, daß diese Abweichung und der nähere Anschluß der Büste an das gewöhnliche Heraideal, zum Theil wenigstens, auf den Forderungen ihres Materiales, des Marmors, beruht, in welchem z. B. lose wallende und fliegende Haare nicht dargestellt werden konnten. Und wenn die Köpfe auf den Münzen noch mancherlei Schmuck zeigen und neben der Großartigkeit einen sehr reichen und prächtigen Eindruck machen, so zeigen die abgebrochenen Ohrläppchen unserer Büste, daß auch sie mit, natürlich aus Gold oder vergoldetem Erz gearbeiteten Ohrringen geschmückt gewesen ist, zu denen sich leicht ein entsprechendes Halsband, wie es die Münzköpfe zeigen, gesellt haben mag, das, ohne Spuren zu hinterlassen nun verschwunden ist. Das Aufgeben des eigentlichen Idealtypus der Münzköpfe war allerdings in der Marmorbüste nicht geboten und was diese besonders in den Augen Eigenthümliches und von dem gewöhnlichen Heraideal Abweichendes hat geht um so gewisser nicht auf die der Lakinia zum Grunde liegende Cultusvorstellung zurück, als in diesem Punkte die Münzköpfe mit ihren großen und energischen Augen von der Büste abweichen; um so berechtigter aber dürfte die Einreihung dieses, im Übrigen, wie gezeigt, dem normalen Heratypus entsprechenden Kopfes an dieser Stelle sein, nachdem ihm der ihm gebührende Cultusname, auf den und dessen andere Monumente zurückgekommen werden soll, nicht vorbehalten worden ist.

Die beiden folgenden Monumente, welche ihrem Typus nach dieser Classe angehören, wird es genügen in aller Kürze anzuführen, nämlich:

No. 9. Büste im britischen Museum [c]), geschmückt mit der am obern Rande mit Perlen verzierten Stephane, das Haar nach Art dessen an der berühmten ludovisischen Büste gearbeitet, deren Typus überhaupt unverkennbar angestrebt, aber namentlich durch einen häßlich großen Mund bei allgemeiner Unbedeutendheit entstellt ist.

No. 10. Überlebensgroße Büste aus Ostia im Museo Chiaramonti [d]); beabsichtigt majestätisch zu sein, ist aber ganz leer und flach.

Unbekannt in neuerer Zeit ist das von Winckelmann, Geschichte der Kunst Buch V. Cap. 2. § 7 und von Meyer in der Anmerkung 2 zu dieser Stelle erwähnte Kolossalfragment, welches, durch massenhafte Restauration zu einer Büste

---

a) Vergl auch Pinder, Die ant. Münzen des k. Mus. in Berlin No. 103—105.

b) Vergl. besonders Wieseler in Paulis Realencyclop. IV. S. 571, auch Gerhard, Griech. Mythol. § 218 Anm. 7.

c) Im ersten griech.-röm. Zimmer, Synopsis of the Contents of the brit. Mus. 63. Aufl. p. 92.

d) Beschreib. Roms II. II. S. 72 No. 532, jetzt No. 534.

gemacht, zu Winckelmanns Zeiten im Palaste Barberini aufbewahrt wurde; nach der Stelle, an der Winckelmann es nennt, gehört es in diese Reihe.

Ob dies gleicherweise mit den von E. Hübner[a]) angeführten, spanischen Monumenten der Fall sei, muß dahin stehn, doch werden die gleich zu bezeichnenden beiden Köpfe nicht, wie es bei anderen geschieht, als mild, lieblich, zierlich charakterisirt; nämlich: a) in Madrid in der Kunstakademie, Hübner a. a. O. S. 226 No. 500: »weiblicher Kopf (Juno?) mit Diadem und an beiden Seiten herabhangenden Stemmata«; b) in Cordoba, das. S. 314. No. 835: »Büste einer Frau (Juno) mit Diadem, über Lebensgröße.«

Endlich läßt sich über eine kleine Herabüste in der kaiserlichen Ermitage in St. Petersburg für jetzt ebenfalls nichts Bestimmtes feststellen, da von ihr nur bekannt ist was Guédéonow[b]) von derselben sagt: »Tête de Junon ornée d'une sphendoné (?). La poitrine est moderne. Haut. 0,164 M.«

Dritte Gruppe.
Exemplare des anmuthig schönen, eleganten und milden Typus.

Auf der Grenze dieser und der vorhergehenden Gruppe steht

No. 11. der Kopf der ehemals Barberinischen Statue in der Rotunde des Vatican[c]) (s. Atlas Taf. IX. No. 10), welcher mehrfach besprochen und von bedeutenden Kennern verschieden beurteilt, aber noch kaum völlig gerecht gewürdigt worden ist. Während Visconti im Mus. Pio-Clem. zu Vol. I. tav. 2 den Kopf fast so beschrieb, als ob es sich um die große Ludovisische Büste handele, vermißt er in einer spätern Besprechung[d]) in ihm das Moment des heraeïschen Stolzes und der Majestät der Götterkönigin und auch Zoëga[e]) nennt den Kopf, obgleich er ihm für eine »Venus Genitrix« zu ernsthaft erscheint, »mehr ernsthaft und mitleidig, als majestätisch und stolz«, was er in unmittelbare Beziehung zu seiner Erklärung der Statue als »Juno Lucina« setzt. Die Vorstellung von der sanften Schönheit dieses Kopfes ist dann so allgemein geworden, daß man, wie schon früher bemerkt, eine Zeit lang von dem Namen der Hera für diese Statue ganz absehn zu müssen glaubte und sie »Kora« oder »Libera« taufte, was jetzt wieder aufgegeben worden ist. Zu oberst ist zu bemerken, daß der aus einem andern Marmor als die Statue gearbeitete, aber jedenfalls zu der Statue gehörende und mit Hals und Brust in den gewandeten Körper eingelassene Kopf an Kunstwerth hinter der Statue selbst, besonders hinter der Gewandung zurücksteht. Abgesehn von der zu starr gerathenen modernen Nase, welche ihn nicht unwesentlich entstellt, ist der Mund wenig schön gelungen, der zu starr und grade geöffnet ist und einen fast etwas dummen Eindruck macht. Die Stirn und das am Hinterhaupt in einen Kekryphalos gefaßte Haar dagegen, der Gesichtsumriß in der Vorderansicht sowie das Kinn stimmt mit

a) Die ant. Bildwerke in Madrid nebst einem Anhang enth. d. übrigen ant. Bildwerke in Spanien und Portugal, Berlin 1863.

b) Ermit. Imp. Mus. de sculpt. ant. p. 81. No. 289.

c) S. oben S. 56 Note b. Der Kopf für sich ist in Morghens Principj del disegno tav. 2. 3 gezeichnet. Modern ist die Nase.

d) Opere varie II. p. 426 sq., vergl. auch Mus. Pio-Clem. VII. p. 92.

e) In Welckers Zeitschrift S. 310 f.

dem Heratypus der vorigen Classe, die Wangen sind etwas weniger füllig als bei den schönsten Exemplaren dieses Typus, was besonders in halber Profilansicht, wie in der Abbildung im Atlas Taf. IX. No. 10 hervortritt, doch ist der Charakter des Kopfes entschieden matronal und das in ihm liegende Frauenhafte, welches beabsichtigt sein mag, wird durch die Zusammenfassung des Haares in den Kekryphalos (oder soll man Opisthosphendone sagen?) verstärkt. Daß in den Augen, wie von Visconti gesagt worden ist, irgend etwas Aphrodisisches liege, muß bestimmt in Abrede gestellt werden, dieselben sind vielmehr grade so ernst und ruhig gestaltet wie bei irgend einem guten Herakopfe, ja die Lider haben noch Etwas von der strengen Behandlung der Köpfe der ersten Gruppe; daß das obere derselben weniger hoch gewölbt erscheint, als z. B. bei der berühmten Ludovisischen Büste rührt daher, daß die Göttin hier entschiedener niederblickend dargestellt ist. Was endlich den Ausdruck anlangt, so muß vollkommen anerkannt werden, daß er mehr ernst und ruhig als stolz erscheint, von einem Zuge von Mitleiden aber kann bestimmt keine Rede sein, dessen Annahme beruht auf einer durch die Erklärung auf »Lucina« bewirkten Täuschung. Bewährt sich die schon oben besprochene Erklärung der Statue als Teleia, so wird man wohl zugeben, daß man bei dieser den Ausdruck besonderer königlicher Hoheit oder von Stolz und Majestät nur mit Unrecht voraussetzen würde, während dieser Göttin der ruhige nicht unfreundliche Ernst, den der Kopf der Statue in der That zeigt, völlig angemessen ist. Eine gewisse Leere und Langweiligkeit der gesammten Züge und der Mangel eines warm pulsirenden Lebens darf dabei nicht verkannt werden und man sollte sich nicht darüber täuschen, daß der Kopf auf keinen Fall zu den besseren der auf uns gekommenen Heraköpfe wie die Statue zu den besten Statuen der Göttin gehört.

Der Typus dieses Kopfes wiederholt sich in manchen Stücken, aber nicht ohne bemerkenswerthe Verschiedenheiten in

No. 12. einem Kopfe mit modernem Hals und Bruststück im Museo Chiaramonti des Vatican[a]) (s. Taf. IX. No. 11), welcher von einer mit der Barberinischen übereinstimmenden, jedenfalls aber von einer stehenden Statue herstammen wird. Die Ähnlichkeit der beiden fraglichen Köpfe findet sich vornehmlich in den oberen Theilen des Gesichtes, in der, bei dem Chiaramontischen Kopfe nur etwas mehr modellirten Stirn, den scharf gezeichneten Brauen, dem tief unter ihnen liegenden, ziemlich großen, aber sanft blickenden Augen und noch in den nicht eben füllig gebildeten Wangen. Dazu gesellt sich eine bei beiden Köpfen fast genau übereinstimmende Anordnung des reichen, hinten in den Kekryphalos gefaßten Haares, während der Umstand, daß die Stephane des Kopfes im Museo Chiaramonti am obern Rande leicht gezackt ist, für die Verschiedenheit kaum in's Gewicht fällt. Abweichend von dem Kopfe der Barberinischen Statue ist dagegen bei ihm der untere Theil des Gesichtes gebildet, welcher wesentlich kürzer erscheint, als bei dem Statuenkopfe und in welchem das etwas kleinliche Kinn, die Bildung des ganz geschlossenen Mundes, ganz besonders aber dessen geringe Entfernung von der Nase den im Übrigen schönen Typus der Göttin auf eigenthümliche Weise beeinträchtigt.

---

a) Bezeichnet A. No. 511, stammt aus neueren Funden und ist daher in der Beschreibung Roms noch nicht verzeichnet. Ergänzt ist die halbe Nase. Unedirt.

Zu dem eigentlichen Stamme dieser Classe von Heramonumenten gehört zunächst eine kleine Reihe von Büsten, welche das mit einander gemein haben, daß sie die Göttin außer mit der Stephane mit einem auf dem Haupte ruhenden und auf die Schultern mehr oder weniger lang und reich herabfallenden Schleier ausgestattet zeigen, also mit demjenigen Attribute, welches bis in die erste Blüthezeit der Kunst zu den ständigsten und auszeichnendsten der Hera gehört hat, dann, vielleicht zuerst von Polyklet, beseitigt worden ist, ohne gleichwohl ganz aufgegeben zu werden, wie außer den hier zu nennenden Büsten auf echt griechischem Gebiete zunächst die mit den Büsten im Wesentlichen übereinkommenden Münzen der Bruttier und der Kerkyraeer (s. Münztafel II. No. 34 u. 35) und diesen nahe verwandte von Capua mit oskischer Inschrift (s. das. No. 36) beweisen, denen sich andere, von Kos, Ambrakia und Larinum anschließen, welche die Stephane weglassen oder durch einen Blätterkranz ersetzen, wie ihn die Hera im Parthenonfriese zeigt (s. das. No. 40—42). Aber auch in ganzen Statuen (s. Cap. VI.) und nicht minder in Reliefen (s. Cap. VIII.) ist der hier vorliegende Typus erhalten, unwidersprechliche Beweise alle diese Monumente, daß, mag man den Einfluß Polyklets auf die Idealdarstellung der Hera so hoch anschlagen wie man will, derselbe doch auf keinen Fall ein ausschließlicher genannt werden kann, wogegen es freilich dahingestellt bleiben muß, ob Kallimachos mit seiner Nympheuomene (s. oben S. 51 f.) zur Wiederaufnahme oder Beibehaltung des Schleiers bei Hera den Anstoß gegeben hat oder ob derselbe von einer andern Seite gekommen ist. Nur als specifisch römisch darf man den hier zu behandelnden Typus nicht betrachten, obgleich er sich in römischen Münzen wiederfindet und die plastischen Monumente, in denen er vorliegt, der Ausführung nach wohl allesammt der römischen Zeit angehören.

Den ersten Platz in dieser kleinen Reihe verdient:

No. 13. eine Büste mit entweder ergänzter, oder, wenn nicht dieses, dann überarbeiteter bekleideter Brustform in der Villa Ludovisi (s. Atlas Taf. IX. No. 12[a]). Sie hat eine hohe Stephane im Haar, hinter der über den Hinterkopf ein sanftfaltiger, schön angeordneter Schleier auf den Nacken und die Schultern herabfällt. Ihr reiches Haar ist einfach gescheitelt, der Kopf etwas nach links gewendet und leise gesenkt. Die Stirn und Brauen, Mund und Kinn können als normal gelten, das Auge und der Blick im Ganzen auch, jedoch hat der letztere etwas Mildes und das Auge ist etwas schmaler geöffnet als das der berühmten Büste, während die Neigung des Kopfes dem Antlitz etwas Ernstes und Nachdenkliches giebt. Es ist in der Gesammtheit des Ausdrucks bei weitem nicht die Milde der weiterhin zu besprechenden Pentinischen Büste, dennoch bildet dies Monument von anderen Herabüsten zu der Pentinischen den Übergang, auch in dem feinen schmalen Oval des Gesichtscontours. Der Ausdruck, nicht so tief wie der der berühmten Büste, aber dennoch sehr schön, ist im Auge ernst, aber überwiegend gnädig, im Munde dagegen liegt etwas Strenges, ja man könnte beinahe sagen, daß in den etwas herabgezogenen Mundwinkeln einerseits und der ganz leise emporgezogenen Oberlippe ein Zug des Stolzes, selbst des Verächtlichen liege, jedenfalls spricht große Überlegen-

a) Im Hauptsaale, wo auch die berühmte Büste steht, dieser gegenüber, mit No. 15 bezeichnet, unedirt, aber in Abgüssen hier und da genauer bekannt. Vergl. H. Meyer zu Winckelmanns Gesch. d. Kunst Buch V. Cap. 2. § 7. Note 2 und Friederichs »Bausteine« No. 661.

heit über das Angeschaute aus der ganzen Physiognomie, die überaus vornehm erscheint. Im Profil mehr als in der Vorderansicht stört die etwas zu lang ergänzte Nasenspitze ein wenig die Harmonie. Der Hals ist dünner und beweglicher als derjenige der berühmten Büste und der Busen erscheint ebenfalls weniger üppig, als er dort nach seinem Ansatz gewesen sein mag.

Die allernächste Analogie zu diesem Kopfe bietet

No. 14. derjenige, welcher einer Fortunastatue im Braccio nuovo des Vatican (jetzt No. 86) aufgesetzt ist, ihr aber nicht zugehört[a]), wie dies in der Beschreibung Roms a. a. O. richtig angegeben ist, während man davon bei Braun a. a. O., der überhaupt seltsam verkehrt über die Statue urteilt, Nichts findet. Mit dem Ludovisischen Kopfe theilt dieser nur nicht die Neigung, hat dagegen vor ihm die Verzierung der Stephane mit Perlen am obern Rande voraus. Das Einzelne der Züge mag hier nicht so fein durchgearbeitet sein wie dort, der Charakter gnädiger Vornehmigkeit und einer würdigen Milde ist derselbe. Ganz besonders bei diesen beiden Monumenten wirkt der Schleier, mag seine Bedeutung sonst sein welche sie will, vermöge seiner Anordnung im Verhältniß zur Stephane und seiner schönen Falten als ein Schmuckstück und erhöht die Prächtigkeit der gesammten Erscheinung.

Weniger ist dies der Fall bei:

No. 15. dem Kopfe, welcher einer aus der Campanaschen Sammlung nach St. Petersburg gekommenen Statue aufgesetzt ist[b]) und welcher bei in der Hauptsache ähnlicher Anordnung von Stephane und Schleier in den Gesichtszügen im Allgemeinen dem heraëischen Typus entspricht, nur etwas vollere Wangen hat, als die beiden vorhergenannten Köpfe und dessen Blick eher etwas gehoben als, wie namentlich bei No. 13, gesenkt ist. Ob die Statue im Ganzen eine Hera darstelle, wird sehr fraglich sein.

Dagegen besitzen wir ganz unbezweifelbare Herastatuen, deren verschleierte Köpfe zu der hier in Rede stehenden Gruppe gehören; während auf diese Statuen im VI. Capitel zurückzukommen ist, muß von den Köpfen als

No. 16. derjenige der kleinen vaticanischen Statue[c]), welche im Mus. Chiaram. I. tav. 7[d]) abgebildet ist (s. Atlas auf Taf. X.) als ein wohl erhaltenes Exemplar ausgezeichnet werden, während derjenige der im Mus. Pio-Clementino I. tav. 3 abgebildeten[e]) Statue (s. im Atlas ebendaselbst), welche jetzt im Garten an einer schwer aufzufindenden Stelle steht, so bedeutenden Restaurationen unterworfen worden ist, daß man über seinen frühern Charakter kaum noch urtheilen kann und einige andere Statuen dieser Classe zu wenig genau bekannt sind, um hier von dem Charakter ihrer Köpfe zu reden[59]).

Unter den dieser Classe angehörenden Köpfen ohne Schleier verdient eine ganz besondere Hervorhebung

a) Vergl. Beschreib. Roms II. II. S. 93 No. 48, E. Braun, Ruinen u. Mus. Roms S. 243; abgeb. b. Guattani, Mon. ined. per l'anno 1805 tav. 24 (wiederholt bei Clarac, Mus. de sculpt. III. pl. 455 No. 835), Mus. Chiaram. II. tav. 14, Pistolesi, Vat. descr. IV. 28. 2.

b) Cataloghi del Mus. Campana Classe VII. No. 3, Guédénow, Ermit. Imp. Mus. des sculpt. ant. p. 41 No. 157.

c) Jetzt im Casino di Pio IV. aufgestellt.

d) Wiederholt bei Clarac a. a. O. pl. 417 No. 726.

e) Wiederholt bei Clarac a. a. O. pl. 417 No. 728, vergl. Text Vol. III. p. 83; auch in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 57.

No. 17. der aus dem Palaste Pentini in den Braccio nuovo des Vatican versetzte Kopf von griechischem Marmor mit ergänzter bekleideter Brustform[a]) (Atlas Taf. IX. No. 13). Während Abeken (a. a. O.) die äußerlichen Formen dieses sehr merkwürdigen Werkes im Ganzen richtig schildert, ist er auf den ganz eigenthümlichen Charakter und Ausdruck desselben gar nicht eingegangen, und doch ist dieser von der Art, daß ein Zweifel, ob es sich hier in der That noch um Hera handele, wohl gerechtfertigt ist und nur durch die genaue Betrachtung der Formen und ihre Vergleichung mit denen anderer Heraköpfe, wie diese die IX. Tafel des Atlas an die Hand giebt, beseitigt werden kann. Durchaus dem schönsten Typus der Göttin entsprechend ist die Stirn und ihre Begrenzung durch die Brauen nach unten, das einfach gescheitelte Haar nach oben, nur daß dieses in seinen überaus linden Wellenlinien sich sanfter, weicher um den Schädel schmiegt, als wir es bei den meisten Heraköpfen finden. Auch das bei Hera gewöhnliche Motiv der hinter den Ohren auf die Schultern herabhangenden einzelnen Locken ist hier wiederholt und wenngleich dieselben zum größten Theil ergänzt sind, so ist das doch in einer nicht blos mit der Art des Haares über der Stirn, sondern eben so sehr mit dem Charakter des ganzen Kopfes auf's schönste übereinstimmenden Weise geschehn. Auch die mit arabeskenartig behandeltem, vegetabilischem Ornamente verzierte Stephane, obgleich sie von ungewöhnlicher Größe und von einer nicht minder ungewöhnlichen, an den archaïschen Polos erinnernden Form und in Folge dessen auch etwas anders angebracht ist, als bei anderen Köpfen der Hera, charakterisirt doch nur diese Göttin und wird sicherlich so wie hier weder bei Aphrodite noch bei Artemis, am wenigsten in Darstellungen des hier vorliegenden Stils nachweisbar oder auch nur denkbar sein. Durchaus heraeisch sind der Lage und den Formen an sich nach die Augen, obgleich grade in ihrem Niederschlag und Ausdruck ein großer Theil dessen liegt, was dem Kopf einen für Hera ganz ungewöhnlichen Charakter giebt, und nicht minder bieten sich zu dem schlanken Oval des ganzen Gesichtsumrisses und der geringen Fülle der Wangen die handgreiflichsten Analogien in unbezweifelbaren Köpfen der Göttin, deren volles und weich gerundetes Kinn uns hier sogar in einem sehr schönen Muster vor Augen steht. Was aber den Ausdruck anlangt, so mag ein Theil des wahrhaft Madonnesken — es giebt kaum eine andere zutreffende Bezeichnung dafür —, das uns an ihm befremdet und dem Unerfahrenen sogar einen Zweifel an der antiken Herkunft des ganzen Werkes eingeben könnte, durch die eigenthümlich feine und zarte Fügung des Mundes bestimmt werden, welche von dem Ergänzer herrührt, zum größern Theile beruht es auf dem Werk in seiner Ganzheit, auf der sanften und doch sehr bestimmten Wendung und Neigung des Kopfes zur Seite, welche schwerlich jemals eine andere gewesen sein kann, auf dem Niederschlage der Augen, dem weich hinfließenden Haar und auf der fast wie ein Heiligenschein wirkenden Stephane, endlich auf der Muttermilde des ganzen Ausdruckes. Hierfür nun eine in ihrer Richtig-

a) Jetzt No. 112, zur Zeit der Abfassung der Beschreibung Roms noch nicht im Vatican, von E. Braun, Ruinen u. Mus. Roms übergangen, dagegen von Abeken in den Ann. dell' Inst. von 1838 p. 20 f. ungefähr nach Gebühr gewürdigt. Gänzlich ungenügend abgeb. in den Mon. dell' Inst. Vol. II. tav. 52. Vergl. noch Friederichs, Bausteine No. 662. Modern ist außer der Büste mit dem Halse die Nase, die Oberlippe, ein Stück der Unterlippe, geflickt ist im linken Superciliarbogen und Einiges in der Stephane.



keit beweisbare Erklärung aufzustellen, wird man kaum vermögen, wohl aber dürfte der Hinweis auf ein Werk des Praxiteles, auch wenn man den Zusammenhang des Pentinischen Kopfes mit diesem als reines Axiom hinstellen muß, im Stande sein, den Schlüssel zur Erklärung darzubieten. Ich meine die Gruppe in Mantineia, als deren Bestandtheile Pausanias[a]) die zwischen Athena und ihrem Kinde Hebe thronende Hera angiebt. Schon mit der polykletischen Hera war Hebe verbunden, aber gewiß bildeten beide Figuren, von denen die Hebe nicht einmal von Polyklets eigener Hand war, keine Gruppe im eigentlichen Sinne, sondern sie standen nur neben einander und Hebe gehörte in gewissem Sinne zu den Attributen der Hera. Wenn nun Praxiteles dieselbe, allerdings noch durch Athena erweiterte, Verbindung darzustellen hatte, was konnte für ihn näher liegen, als dieselbe zugleich inniger zu gestalten, möglicherweise, obgleich dies Pausanias nicht ausdrücklich sagt, bis zu einer eigentlichen Gruppirung zu steigern, welche durch ein Umfassen der Tochter von Seiten der Mutter oder umgekehrt dadurch bewirkt werden konnte, daß z. B. Hebe eine Hand auf die Schulter der Mutter legte. Aber sehn wir auch von dergleichen Combinationen gänzlich ab, daß die drei Personen ohne alle inneren Beziehungen zu einander gleichgiltig neben einander gestellt gewesen wären, muß Jeder, zumal bei einem praxitelischen Werke, höchst unwahrscheinlich nennen; fand aber auch nur eine psychische Beziehung zwischen ihnen Statt, was ist da natürlicher, als daß Hera zunächst mit Hebe verbunden war, daß sie dieser sich leise zuwendete, auf sie, die neben ihr stehende von ihrem erhöhten Thronsitze hinabschaute, nicht so weit der Tochter zugekehrt, daß sie den Zusammenhang mit der andererseits stehenden Athena aufgehoben oder ihre Bedeutung als Tempelbild verloren hätte, sondern nur mit der leichten Neigung, welche uns eben der Pentinische Kopf vor die Augen stellt. Und wenn dem so war, ist dann nicht grade der muttermilde Ausdruck des Antlitzes, welcher den Pentinischen Kopf auszeichnet, der angemessenste, ja der allein naturgemäße? Auf alle weitere Ausführung der Reconstruction dieser Gruppe mag um so williger verzichtet werden, je weniger Beweiskraft dieselbe haben würde; es werde nur darauf hingewiesen, daß die spätere Kunst, am frühesten die Vasenmalerei des 3. Jahrhunderts, der Sache, nicht der Composition nach ähnliche Verbindungen von Hera mit Hebe nicht ganz selten dargestellt hat[b]). In der Erfindung aber und im Stile des Pentinischen Kopfes ist gewiß Nichts, das der Zurückführung auf Praxiteles widerspräche oder des Meisters unwürdig wäre.

Was noch von Heraköpfen zu nennen ist, muß, so weit es näher bekannt ist, als vergleichsweise nicht besonders bedeutend bezeichnet werden, obwohl den zunächst zu erwähnenden Kunstwerken ein relativer Werth nicht grade abgesprochen werden soll. Ein wärmeres Lob kann schon

No. 18, einer kolossalen Büste (s. Atlas Taf. IX. No. 14) nicht gespendet werden, welche im Museo Nazionale von Neapel mit der Farnesischen Büste (No. 1) in demselben Zimmer, jetzt unter No. 627 aufgestellt ist[c]) und welche Gerhard und Abeken

a) Pausan. VIII. 9. 3. καὶ Ἥρας πρὸς τῷ θεάτρῳ ναὸν ἐθεασάμην· Πραξιτέλης δὲ τὰ ἀγάλματα αὐτήν τε καθημένην ἐν θρόνῳ καὶ παρεστώσας ἐποίησεν Ἀθηνᾶν καὶ Ἥβην παῖδα Ἥρας.

b) Vergl. Kekulé, Hebe S. 39 f. No. 25, 26, 27 (Vasenbilder, vergl. auch Mon. dell' Inst. VIII. tav. 42), S. 49 No. 6 (Relief).

c) Gerhard und Panofka, Neapels ant. Bildwerke S. 115 No. 406, Finati, Il regal Mus.

(a. d. a. Oo.) weit überschätzt haben. Denn der Kopf ist flach in allen seinen rundlich weichen Formen und von geistloser Freundlichkeit im Ausdruck; allerdings ist der Typus der Hera dieser Classe von Darstellungen äußerlich in allen Einzelheiten, am wenigsten vielleicht in dem süßlichen Munde, bewahrt, aber auch nur äußerlich und bietet daher ein hervorragendes Beispiel dafür, wohin eine Nachahmung der Typen ohne ihre geistige Durchdringung führen kann.

Hieher gehört ferner:

No. 19, der einer Statue im Palaste Barberini in Rom[a]) aufgesetzte, aber ihr fremde Kopf, der in den Formen im Einzelnen nicht schlecht genannt werden kann, nur daß er zu weich und rundlich ist, dabei sehr mild im Ausdruck, aber dennoch nicht aphrodisisch, weder im Munde noch in den Augen. Sein Haar ist reich gewellt und mit einer hohen, schlichten Stephane geschmückt. Die Statue ist die einer Muse oder eine Porträtfigur.

No. 20, eine Büste von griechischem Marmor im Museum zu Berlin[b]) nennt Gerhard wohl gearbeitet und wohl erhalten, doch ist auch sie typisch ohne besondere Bedeutung. Im Haare, welches in kleinen Windungen ausgeführt, hinten in einen Knauf aufgebunden ist und aus dem jederseits eine reichliche Locke auf die Schulter herabfällt, trägt sie die schlichte Stephane von gewöhnlicher Form. Die Wangen sind füllig und weich, in Übereinstimmung mit dem Halse, der Mund ist etwas klein, der Ausdruck sanft.

Noch tiefer stehn an Kunstwerth die folgenden drei Nummern, welche als nicht wohl gelungen bezeichnet werden müssen:

No. 21, Büste in der obern Gallerie des capitolinischen Museums No. 38. Hier ist die Stephane entweder ganz niedrig, oder was man heutzutage sieht ist nur der untere Rand, der die eigentliche Stephane trug, indem ein paar, freilich ganz flach eingebohrte kleine Löcher auf der obern Fläche der rechten Seite auf frühere Anfügung eines obern Theiles hinzuweisen scheinen. Für die Physiognomie ist besonders das nach der Mitte zu sehr stark vorgebildete Stirnbein bemerkenswerth, welches auch die Nase gewaltig über Augen und Wangen vorspringen läßt. Und dennoch hat diese selbst in ihrem Verlaufe, besonders in halber Seitenansicht, etwas Kleinliches, welches daher rührt, daß sie gar so kräftig aus dem Stirnbein anhebt, ohne diese Gewaltigkeit beibehalten zu hönnen und daher Etwas von dem Charakter der Stumpfnase bekommt. Der Mund ist geöffnet, das Kinn sehr voll, im Ganzen aber der Heratypus so mangelhaft ausgedrückt, daß der Kopf auch für den einer Aphrodite gelten könnte, wenn einer solchen Benennung nicht die näher charakterisirte Gestaltung von Stirn und Nase entgegenstünde, welche deswegen lehrreich ist, weil sie, wenn auch in mißlungener Reproduction, die Bedeutung dieser Theile für den Typus der Göttin erweist.

Ausstellungen anderer Art unterliegt

Borbon. descr. I. p. 317 No. 473, abgeb., aber allerdings sehr ungenügend, mit der Farnesischen Büste auf demselben Blatt im Mus. Borbon. Vol. V. tav. 9 No. 3, vergl. noch Abeken, Annali dell' Inst. von 1838 p. 23. Ergänzt sind die Nase zur Hälfte und die Brust mit einem Theile des Halses.

a) In der Anticamera dell' Apartamento No. a.

b) Gerhard, Berlins antike Bildwerke No. 77 a., Verzeichniß der Bildhauerwerke No. 27.

No. 22, ein Kopf unter Lebensgröße im Museo Chiaramonti[a]), in sofern der Umriß seines Gesichtes zu schmal und dessen Charakter zu jung ist, um den Typus der Hera gut wiederzugeben, auch fast aphrodisisch schmal geöffnete Augen und einen zu kleinen Mund hat, so daß man in der That glauben würde, einen Aphroditekopf vor sich zu haben, wenn nicht der Charakter des Ganzen, namentlich in der Seitenansicht, doch wieder für Aphrodite zu streng erschiene, bei der auch in Werken dieses Stiles die sehr hohe, glatte Stephane eben so wenig nachweislich oder wahrscheinlich ist, wie es die bei Hera so gewöhnlichen seitwärts auf die Schultern herabfallenden Locken sind. Endlich schwankt

No. 23, die kleine, halblebensgroße Hera des capitolinischen Museums in dem Zimmer der Kaiser in der untern Gallerie No. 26, welche durch eine stephanosartig weit um den Kopf herumgehende Stephane ausgezeichnet ist, zwischen den Typen der Hera und der Aphrodite.

Hieher scheinen denn auch die madrider Büsten No. 89 und 90 des Hübnerschen Verzeichnisses[b]) zu gehören, bei deren ersterer die Arbeit nicht ohne Anmuth, aber flüchtig genannt wird, während es von der zweiten heißt, sie stelle als eine ziemlich späte, aber sorgfältige Arbeit die Göttin mit glatter Stephane, in feine Stränge getheiltem Haare, nach links gewendetem Kopf und *lächelndem* Ausdrucke dar, welcher letztere Umstand die Richtigkeit der Benennung wohl einigermaßen zweifelhaft macht.

Von den Köpfen der im VI. Capitel zu besprechenden Herastatuen sind die wenigsten derjenigen, die im Vorstehenden nicht mit angeführt sind, echt oder zugehörig; die wenigen echten aber als unbedeutend oder der Verletzung und Ergänzung wegen hier außer Betracht zu lassen.

Wegen der angeblichen säugenden Hera des Museo Chiaramonti vergl. Bd. II. S. 332 f. No. 16; von dem echten und schönen, weit sorgfältiger, als die ganze Statue gearbeiteten Kopfe liegt eine im großen Maßstabe gemachte Photographie vor, welche auf's neue bestätigt, daß dieser Kopf in fast keinem einzigen Zuge dem Heratypus, selbst nicht dem der Pentinischen Büste entspricht.

---

a) Jetzt No. 190, in der Beschreibung Roms II. ii. S. 52 No. 188.

b) Die ant. Bildwerke in Madrid und Spanien S. 89.




1


2


3


4


5


11.


12


13.


14


15


21


22


23.


24.


25.


31.


32


33


34.


35


40


41.


42.


43.


44.



gez. von M. Lœmel


6.


7


8


9


10.


16


17


18


19.


20




27.


28


29.


30


36


37.


38


39


46.


47


48.


49


50.

Lith. Anst. v. J. G. Bach, Leipzig.



FÜNFTES CAPITEL.

Heraköpfe auf Münzen und in Gemmen.

(Hierzu die Münztafel II. und die Gemmentafel.)

Germana Tonantis.
Ovid.

Verzeichniß der Münzen[a]).

No. 1. Heraclea Bithyniae (Heraea Arcadiae ?) Arg. Rvs. EPA zwischen zwei Linien im vertieften Oblongum, s. Mionnet, Suppl. V. 51. 256[60]).

No. 2. Samos. Ae. Rvs. Schiffsschnabel mit Magistratsnamen darunter, s. Mionnet, Descript. III. 282. 157 sq.

No. 3. —— Ae. Rvs ΣA... Löwenkopf von vorn, s. Mionnet, Suppl. VI. 410. 153.

No. 4. —— Ae. Rvs. Löwenexuvien, darunter APIΣTOMA(χος), ähnlich Mionnet, Descript. III. 282. 155 u. 156, vergl. Imhoof-Blumer, Choix de monnaies grecques pl. IV. No. 125.

No. 5. —— Ae. Rvs. CAMIΩN, Pfau auf einem Kerykeion, ein Scepter unter dem linken Flügel, im Felde Monogramme, s. Mionnet, Descript. III. 282. 160 sqq., Suppl. VI. 411. 166 sqq.

No. 6. Argos. Arg. Didrachmon. Rvs. APΓEIΩN (APΓEIΟN), zwei Delphine in verschiedener Richtung, zwischen denen ein Wolf, ein Wolfskopf, ein Bukranion oder ein anderes Beizeichen, s. Mionnet, Suppl. IV. 306 sq. 68 sqq. (mit verkehrter Attribuirung, die längst berichtigt ist[b]). Vergl. oben S. 43.

No. 7. —— Arg. Rvs. Tempelschlüssel. Nicht bei Mionnet; Imhoof-Blumer, Choix u. s. w. pl. II. No. 64.

No 8. —— Ae. Rvs. Kämpfende Pallas, s. Mionnet, Descript. II. 233. 38 (ähnlich, nur mit APΓEI statt APΓ im Stephanos des Herakopfes auf dem Avs.).

No. 9. —— Arg. Rvs. AP Archaïsche, kämpfende Pallas rechtshin, s. Mionnet, Suppl. IV. 237. 9 (nur daß hier als Aufschrift nur A statt AP, zu beiden Seiten des Typus vertheilt, gegeben ist).

No. 10. Plataeae. Arg. Rvs. Boeotischer Schild. Nicht bei Mionnet; verwandt Descript. II. 107. 82, nur daß der Herakopf rechts gewandt ist. Imhoof-Blumer'sche Sammlung.

No. 11. —— Arg. Rvs. Boeotischer Schild, Mionnet, Descript. II. 107. 82. Nach demselben Suppl. III. pl. 16 No. 10.

No. 12. —— Ae. Rvs. ΠΛA, linkshin stehender Stier. Nicht bei Mionnet. Imhoof-Blumersche Sammlung.

No. 13. —— Ae. Rvs. ΠΛA, rechtshin stehender Stier. Nicht bei Mionnet. Aus derselben Sammlung.

No. 14. Elis. Arg. Didrachmon ältern Stils. Rvs. FA, Blitz im Kranze, ähnlich Mionnet, Suppl. IV. 178. 32, nur daß hier dem Herakopfe die Beischrift HPA fehlt.

No. 15. —— Arg. Drachme. Rvs. Adler mit ausgebreiteten Flügeln linkshin stehend im Kranz, ohne Aufschrift, s. Mionnet a. a. O. No. 27.

No. 16. —— Arg. Didrachmon. Rvs. Adler im Kranze, ähnlich Mionnet, Descript. I. 99. 28, nur daß die Inschrift FA im Stephanos des Kopfes auf dem Avs. fehlt.

No. 17. —— Arg. Rvs. Adler linkshin, hinter ihm Weinlaub und FA, s. Mionnet, Suppl. IV. 179. 35 (ähnlich).

---

a) Die Zeichnungen von No. 1—3, 5, 28, 40, 47 nach Originalen der königlichen Sammlung in Berlin, von No. 42 nach einem Mionnet'schen Schwefelabdruck, von No. 11, 36 bis 39 nach den im Verzeichniß genannten Werken, von allen übrigen Nummern nach Originalen der Imhoof-Blumerschen Sammlung in Winterthur.

b) Siehe Lenormant, Nouv. gal. myth. p. 78 mit Note 22 f.

No. 18. Elis. Arg. Rvs. F(A), ruhig stehender Adler rechtshin, nicht bei Mionnet, Imhoof-Blumersche Sammlung, s. Choix etc. pl. II. 61.

No. 19. —— Arg. Rvs. Adlerkopf im Kranze, nicht bei Mionnet, aus ders. Sammlung, s. Choix a. a. O. No. 60.

No. 20. —— Arg. Rvs. Adler rechtshin stehend, verwandt Mionnet, Suppl. IV. 177. 23.

No. 21. —— Arg. Rvs. Umschauender Adler rechtshin stehend, Mionnet a. a. O. No. 24.

No. 22. Himera. Ae. Rvs. Phoenikische Aufschrift, Stier mit Menschengesicht, Helioskopf, bei Mionnet, Descript. I. 326. 1078 Tauromenium beigelegt, vergl. Berl. Blätter f. Münz-, Siegel- u. Wappenkunde V. S. 49 f.

No. 23. Knossos. Arg. Rvs. ΚΝΩΣΙ, Labyrinth und die Buchstaben A. P., s. Mionnet, Descript. II. 268. 73.

No. 24. Tarsos. Arg. Rvs. Kopf in der Vorderansicht, ohne Aufschrift. Das Didrachmon bei Mionnet, Descript. III. 619. 388, abgeb. Suppl. VII. pl. VII. No. 3 stimmt im Avs. genau überein, nur daß es die Aufschrift ΤΕΡΣΙΚΟΝ hat.

No. 25. Tauromenium. Ae Rvs. Traube mit Blatt auf beiden Seiten im Perlenkranze, ähnlich Mionnet, Descript. I. 325. 1060, s. Berl. Blätter f. Münz-, Siegel- und Wappenkunde a. a. O. S. 59 No. 3, Taf. LIV. No. 19.

No. 26. —— (?) Ae. Rvs. Traube, s. Mionnet a. a. O., Berl. Blätter f. Münzkunde u. s. w. a. a. O. No. 2, Taf. LIV. No. 16.

No. 27. Zeleia Troadis. Ae. ΖΕΛΕ rechtshin stehender Hirsch, nicht bei Mionnet, der Avs. ähnlich das. Suppl. V. 583. 520.

No. 28. Chalcis Euboeae unter Nero geprägt Ae. Avs. ΝΕΡΩΝ ΚΑΙϹΑΡ, Neros jugendl. Kopf; ähnlich Mionnet, Descript. II. 307. 57 u. Suppl. IV. 362. 76.

No. 29. Amisus Ponti. Arg. Rvs. Eule von vorn, s. Mionnet, Descript. II. 340. 33 (mit der Beischrift ΘΕΟ).

No. 30. Sinope. Arg. Rvs. ΣΙΝΩ, Schiffsvordertheil mit Stern, Monogramm, s. Mionnet, Descript. II. 401. 82.

No. 31. Heraclea Bithyniae. Arg. Avs. Jugendl. Herakleskopf, s. Mionnet, Descript. II. 439. 155.

No. 32. —— Arg. Rvs. Tropaeon, Bogen und Köcher, Keule, K, nicht bei Mionnet, Imhoof-Blumersche Sammlung, s. Choix etc. pl. III. 96.

No. 33. Cromna. Arg. Avs. Zeuskopf linkshin, s. Mionnet, Descript. II. 396. 54, vergl. Bd. II. Münztafel I. No. 43.

No. 34. Bruttium. Arg. Rvs. ΒΡΕΤΤΙΩΝ, Poseidon mit aufgestelltem rechtem Fuße stehend, s. Mionnet, Descript. I. 180. 767 sqq.

No. 35. Corcyra. Arg. Rvs. Fliegender Pegasos. Unedirt, Imhoof-Blumersche Sammlung, ähnlich im Avs. die Ae. bei Mionnet, Descript. II. 72. 38 sq., im Rvs. das. Suppl. III. 429. 22.

No. 36. Capua. Ae. Rvs. KAΠV (osk.), Ähre und dreifußartiges Beizeichen, s. Mionnet, Descript. I. 113. 133, nach: Friedlaender, Die oskischen Münzen Taf. III. Capua No. 21.

No. 37. —— Ae. Rvs. KAΠV (osk.), zwei kegelförmige, anikonische Idole und das Beizeichen, s. Mionnet a. a. O. No. 132, nach demselben Werke, Capua No. 22.

No. 38. —— Ae. Rvs. KAΠV (osk.), Zeus blitzschleudernd auf sprengendem Viergespann, s. Mionnet, Suppl. I. 234. 240, nach demselben Werke Taf. II., Capua No. 8.

No. 39. Aptera Cretae. Arg. Rvs. ΠΤΟΛΙΟΙΚΟΣ, kriegerische Figur mit erhobener Rechten, s Mionnet, Descript. II. 261. 27; nach dessen Suppl. IV. pl. 7. No. 3.

No. 40. Cos. Arg. Avs. Herakleskopf, s. Mionnet, Descript. III. 403. 21.

No. 41. Ambracia. Arg. Rvs. A. M. Spitzsäule mit Taenie im Lorbeerkranze, s. Mionnet, Descript. II. 50. 33.

No. 42. Larinum. Ae. Rvs. LADINOD (osk.), Delphin rechtshin, darüber V, darunter zwei Kugeln (Sextans), s. Mionnet, Suppl. I. 229. 214, vergl. Friedlaender, Die oskischen Münzen Taf. VI. Larinum No. 5.

No. 43. Croton. Arg. Hera Lakinia. Rvs. Derselbe Typus ohne Beischrift, s. Mionnet, Descript. I. 191. 870.

No. 44. Croton. Arg. Hera Lakinia. Rvs. ΚΡΟΤΩΝΙΑΤΑΝ, jugendlicher sitzender Herakles, s. Mionnet, Suppl. I. 340. 988.

No. 45. Veseris Campaniae (? Freternum) Arg. Hera Lakinia. Rvs. Oskische Inschrift nicht ganz sicherer Lesung, s. Friedlaender, Die osk. Münzen S. 64, Bellerophon auf dem Pegasos die Chimaera bekämpfend.

No. 46. Himera-Thermae. Arg. Didrachmon. Hera Lakinia. Rvs. Sitzender Herakles, ähnlich bei Mionnet, Descript. I. 242. 279.

No. 47. Chalcis Euboeae. Arg. Triobolon. Rvs. ΧΑΛ, Vordertheil eines Schiffes, darunter der Anfang eines Magistratsnamens ΘΑΡΣΙ, s. Mionnet, Descript. II. 304. 30 (mit anderem Namen) vergl. Suppl. IV. 359 sq., 56, 65—68.

No. 48. Roma, Carisii. Arg. (Denar.) Juno Moneta, s. Cohen, Médailles consul. pl. X., Carisia No. 7.

No. 49. —— Plaetorii. Arg. (Denar.) Moneta, s. Cohen a. a. O. pl. XXXII. Plaetoria No. 1.

No. 50. —— Procilii. Arg. (Denarius servatus) Juno Lanuvina, s. Cohen a. a. O. pl. XXXV. Procilia No. 2.

Die Münzen mit Köpfen der Hera auf der zweiten Münztafel, welche den Vorrath allerdings nicht erschöpfen, aber doch wohl so ziemlich alle bedeutenderen Typen, welche sich gewiß oder wahrscheinlich auf diese Göttin beziehn, umfassen, sind nicht, wie diejenigen der entsprechenden Tafel mit Zeusköpfen, nach der in der Numismatik gebräuchlichen Weise geographisch geordnet, sondern in der Hauptsache nach Maßgabe der Typenverwandtschaft, ohne daß gleichwohl die Münzen eines Ortes, sofern sie in größerer Anzahl vorliegen (Samos 2—5, Argos 6—9, Plataeae 10—13, Elis 14—21) getrennt worden wären. Es schien sich hieraus ein doppelter Vortheil zu ergeben, indem einerseits die Ähnlichkeit in den Typen verschiedener, zum Theil weit getrennter Örtlichkeiten und andererseits die Verschiedenheiten in den Typen desselben Ortes mit ziemlich derselben Leichtigkeit zur Anschauung kommen. Diese Ähnlichkeit einer- und Verschiedenheit andererseits ist es denn auch, auf welche zunächst die Aufmerksamkeit gelenkt werden möge. Denn während die Ähnlichkeit in dem Gepräge verschiedener Orte beweist, daß zur Zeit, als diese Stempel geschnitten wurden, eine in den meisten Hauptsachen gemeinsame Vorstellung von der Gestalt und Ausstattung der Göttin durch die Stämme Griechenlands verbreitet war, zeigt die Verschiedenheit in den Darstellungen derselben Orte, daß diese Vorstellung Nichts weniger als erstarrt und unter den Bann einer einmal erreichten Norm gestellt war. Allerdings hangt die Variabilität des Typus eines Ortes zum Theil mit dem kunstgeschichtlichen Datum der Prägung der Münzen zusammen; so treten uns aus den Münzen von Samos bestimmt drei große Perioden, die des Archaïsmus (2), der Blüthezeit (3, 4) und des Verfalls (5) entgegen, auch in Argos ein aus der Periode der Kunstvollendung stammendes Gepräge (6) neben einem solchen der Spätzeit (8), in Elis ein ziemlich stark archaïsirendes (14) neben völlig freien; zum Theil mögen ferner bestimmte verschiedene Cultusauffassungen die Verschiedenheit der Darstellungen veranlaßt haben, wie z. B. in den Münzen von Plataeae (10—13), womit indessen nicht gesagt werden soll, daß wir diese Culte als solche und ihren Einfluß auf die Typen nachzuweisen vermögen. Aber weder das eine noch das andere Motiv genügt zur Erklärung der Typenmannigfaltigkeit, welche grade dort am größten erscheint, wo, wie in Elis, am wenigsten von verschiedenen Culten und von besonders großer Verschiedenheit der Periode der Prägung die Rede sein kann.

Was aber gegenüber diesen Verschiedenheiten denjenigen Typus anlangt, in

dessen Grundzügen die verhältnißmäßig meisten Münzen (s. No. 3, 4, 11, 14, 15, 22—27 und demnächst 29—33) übereinstimmen, so wird man allerdings nicht sagen können, daß er derselbe sei, welcher in den Marmorköpfen vorliegt, aber ebenso wenig würde man ihn mit Recht einen verschiedenen nennen dürfen. Schon äußerlich unterscheidet sich der Typus der Münzen von demjenigen der Marmorköpfe dadurch, daß die Göttin dort mit dem Stephanos, hier mit der Stephane geschmückt ist, welche bei Heraköpfen auf Münzen verhältnißmäßig selten vorkommt (s. 4, 5, 12, 19, 36—39); obgleich aber das eine und das andere Schmuckstück mit der idealen Physiognomie der Göttin an sich Nichts zu thun hat, läßt sich doch nicht läugnen, daß der Gesammteindruck ihres Kopfes durch die Verbindung mit dem einen oder dem andern wesentlich beeinflußt wird und daß die eine und die andere Bildung auf einer verschiedenen künstlerischen Auffassung beruht. Demnächst, und das kann man kaum noch einen rein äußerlichen Unterschied nennen, weicht auch die Anordnung des Haares bei den meisten Münzköpfen von derjenigen an den meisten Marmorköpfen ab. Denn während derselbe hier fast durchweg einfach gescheitelt und seitwärts, das Ohr nur halb bedeckend zurückgestrichen, hinten aber in einen schlichten Zopf (Büste No. 1) oder Knauf (Büsten No. 2, 3, 4, 6) oder endlich in eine Opisthosphendone zusammengefaßt ist, überwiegen in den Münzen zwei andere Anordnungen, bei deren ersterer das Haar in reicherer Masse, weniger geordnet und das Ohr bedeckend zurückgestrichen in losen Locken Hals und Nacken bedeckt (s. 6, 7, 22, 23, 25, 26, vergl. noch 46), während dasselbe bei der zweiten allerdings fester zusammengehalten, aber auch nach hinten, ohne einen Zopf oder Knauf zu bilden, aufwärts in den Kopfputz gefaßt erscheint (s. 12—21, 24, 26, 27, 29—33), ohne daß sich aus ihm (außer in 13, 16, 21 demnächst etwa noch 13—17) die, sei es auf den Wangen liegenden kleineren (Büsten 3, 5, 6), sei es neben dem Halse herabhangenden größeren Locken (Büsten 4, 5, 7, 17, 20, 22) ablösen. Nur das späte Gepräge der samischen Erzmünze No. 5 und dasjenige der capuaner Münze mit den Köpfen des Zeus und der Hera No. 38, zeigt eine Haaranordnung, welche an die mehrer Büsten, am nächsten an diejenige der praenestiner (No. 5) erinnert, während die leise archaisirende, zierliche samische Münze No. 8 und etwa noch die argivische No. 9 Etwas wie den glatten Zopf der Farnesischen Büste (No. 1) aufweist und die eleische Münze No. 20 die Opisthosphendone hat, welche wir auch am Kopfe der Barberinischen Statue (Büste 11 vergl. 12) bemerken, nur daß sie in der Münze mit der Ampyx, an dem Statuenkopfe mit der Stephane verbunden ist. Während also die auf Münzen überwiegend häufigen Heraköpfe mit dem Stephanos keine Analoga in Statuenköpfen finden, die mit der Stephane ausgestatteten Heraköpfe der Münzen den statuarischen mit ganz einzelnen Ausnahmen nur oberflächlich ähneln, endlich auch die ohne allen Hauptschmuck gelassenen Münzköpfe (No. 13 u. 21[a]) so gut wie die mit Kranz und Schleier versehenen (No. 41 u. 42) in Marmorwerken nicht übereinstimmend nachgewiesen werden können, findet eine Classe dieser letzteren, nämlich diejenigen, welche die Stephane mit dem Schleier verbinden (Cap. IV. No. 13—16) ihre fast genauen Analogien in den bruttischen, kerkyraeischen und capuanischen Münzen No. 34—36, nur daß bei der ersten derselben das unter dem Schleier halb geborgene Schmuckstück als Stephanos, nicht

a) Vergl. noch die Münze von Samos bei Lenormant, Nouv. Gal. myth. pl. XIII No. 3, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 54e., wenn die Abbildung genau ist.


1.


2.


3.


4.


5.


6.


7.


3/2
8.


3/2
9.


3/2
10.

M. Laemmel gez. Lith. Anst. J. G. Bach, Leipzig.

als Stephane zu gelten hat. Wichtig ist diese Thatsache besonders deswegen, weil durch sie und namentlich durch die kerkyraeische Münze dieser Typus, den man nach den Büsten und Statuen für römisch halten könnte und den auch sein Vorkommen in Reliefen (s. unten Cap. VIII.) nicht sicher als griechisch darthut, als ein in der That griechischer erwiesen wird, als welchen ihn seine Wiederkehr in Vasenbildern (s. Cap. IX.) erhärtet.

Wendet man sich von den bisher betrachteten mehr äußerlichen, aber für die Gesammterscheinung des Kopfes der Göttin auf Münzen im Verhältniß zu deren Marmorbildern immerhin bedeutsamen Dingen zu der Physiognomie selbst, so mag vorweg bemerkt werden, daß die drei Hauptclassen, unter welche die Büsten geordnet wurden, daß ein strenger, ein erhabener und ein mehr eleganter und anmuthiger Typus sich in dem Gepräge der Münzen wiederholt. Während der strenge Typus, abgesehn von den archaïschen Bildungen der Münzen von Herakleia (Heraea) und von Samos (No. 1 u. 2) besonders von den eleïschen Münzen No. 14, 15 und etwa 20 vertreten wird, gehört dem erhabenen vor allen der Kopf des argivischen Didrachmon (No. 6), sodann derjenige der eleïschen Münze No. 16, der himeraeer No. 22, der plataeischen No. 11 und der argivischen No. 9 sowie der tauromenischen No. 25, der kerkyraeischen No. 35 und der capuanischen No. 38 an, während wahrscheinlich auch die plataeische Münze No. 10, wäre ihr Gepräge nicht leider so sehr verschliffen, hieher gerechnet werden müßte. Auch die wegen ihres am obern Rande verzierten Stephanos unter No. 29—33 zusammengeordneten Münzen, deren Köpfe allerdings als solche der Hera nicht absolut sicher, immerhin aber sehr wahrscheinlich sind, wird man eher dieser als der folgenden Gruppe zurechnen; nicht minder die beiden verschleierten Köpfe von Kos und Ambrakia (No. 40 u. 41). Elegant und anmuthig dagegen, allerdings in verschiedenen Graden und Abstufungen sind von den übrigen Münzen, so weit ihr Gepräge überhaupt als bedeutend genug in Frage kommen kann, besonders die eleïschen No. 17 und 21, die knossische No. 23, die sicilische No. 26 und diejenige von Zeleia No. 27; ferner wohl mit Ausnahme von No. 35 und 38, die Münzen, welche die Göttin mit der Stephane darstellen (No. 5, 12, 37 und 39) und diejenige von Larinum No. 42.

Nun decken sich freilich diese Typenclassen nicht mit denen der Marmorköpfe und eben so wenig kann man behaupten, daß das Profil irgend einer Büste sich in demjenigen irgend einer Münze wiederhole, aber nahe steht der Typus mehr als eines Marmorkopfes demjenigen mehr als einer Münze gleichwohl. So möchte man den eleïschen Kopf No. 15 neben die florentiner Büste (No. 2), den himeraeer No. 22 neben die Castellanische (No. 3) und endlich den wundervollen Charakterkopf der Hera auf dem argiver Didrachmon No. 6 neben die berühmte Ludovisische Büste (No. 4) stellen dürfen, obwohl in Beziehung auf diesen letzten anerkannt werden mag, daß er etwas noch Strengeres hat als das Profil der Büste, der er dagegen an Reinheit des Umrisses und an Schönheit ernster matronaler Formen kaum nachstehn dürfte. Führt dieser Typus vielleicht von allen auf uns gekommenen Darstellungen der Göttin in der schon früher (oben S. 44) näher besprochenen Weise am nächsten auf das polykletische Idealbild zurück, so wird er sich in seinem kunstgeschichtlichen Verhältniß zu der Ludovisischen Büste auch wohl als die Grundlage dieser herrlichsten Offenbarung der Göttin in den uns erhaltenen Kunstwerken verstehn und würdigen lassen. Die Ludovisische Büste überbietet

ihn in anmuthiger Schönheit um etwa eben so viel, wie er an schöner Erhabenheit sich über den Farnesischen Marmorkopf erhebt.

Neben diese mit Bildhauerwerken vergleichbaren Köpfe der Göttin auf Münzen tritt aber eine Anzahl von Erscheinungen, welche diesen allein eigenthümlich ist. Zum Theil auf nachweisbaren und bestimmten Culten beruhend, wie der in großer Übereinstimmung auf den Münzen einer ganzen Reihe unteritalischer Städte dargestellte, sehr eigenthümliche Kopf der Hera Lakinia (No. 43—46), zum Theil ohne Zweifel von solchen Cultusanschauungen abhängig, die wir nur nicht mehr zu benennen oder nachzuweisen im Stande sind, zum Theil endlich aber auch freie künstlerische Schöpfungen, eben jene Varianten in den Darstellungen eines und desselben Ortes, von denen schon oben die Rede gewesen ist. Diese Typen nun, das läßt sich nicht verkennen, sind wohl dazu angethan, den Kanon der Idealgestalt der Hera als über die aus Marmorwerken abgezogene Norm hinaus mannigfaltig erscheinen zu lassen. Wir haben unter den Marmorwerken kein Denkmal des archaïschen Schlages wie der auf jeden Fall weibliche und sehr wahrscheinlich Hera darstellende Kopf der Münze von Herakleia oder Heraea No. 1, keine Parallele zu dem eigenthümlich üppigen und doch nicht sinnlichen Kopfe der samischen Münze No. 4 oder zu dem fein gezeichneten Profile des zierlichen und doch ernsten Kopfes derjenigen No. 3; eben so wohl würden wir die frische Jugendlichkeit in den Köpfen der eleïschen Münzen No. 17 und 21 und besonders in der knossischen Münze No. 23 in Marmorwerken vergebens suchen, nicht minder die schmucke Eleganz des apteraeer Kopfes No. 39, um von dem statuarisch in seiner Ganzheit, namentlich in seinem mähnenartig wallenden Haar undarstellbaren, eigenthümlich grandiosen Typus der Lakinia auf den unteritalischen Münzen No. 43—46 und dem ganz und gar eigenthümlichen, mit Perlen, wie gewöhnlich gesagt wird, vielleicht aber eher mit Blumen auf das reichste verzierten Kopfe der Münze von Chalkis No. 47 nicht zu reden und auf die den Münzen gegenüber den Marmorwerken eigene Stephanosausstattung so vieler Heraköpfe und den Mangel jedes Kopfschmuckes einiger anderen nur noch ein Mal zu verweisen als auf Thatsachen, welche möglicherweise für die Kritik noch einmal von größerer Bedeutung werden können, als wir augenblicklich übersehn. Auch auf die verschiedenen Formen des Stephanos soll nur im Allgemeinen aufmerksam gemacht und daran erinnert werden, daß die Form mit dem großen obern Randornamente (No. 29—33), zu welcher diejenige mit kleineren Ornamenten, Perlen und Zacken (wie in No. 10 und in den bei Mionnet, Suppl. IV. pl. 7 No. 4 und 6 abgebildeten argiver Münzen) hinüberführt und welche in einigen Exemplaren beinahe das Ansehn einer Mauerkrone annimmt, nicht allein bei dem archaïschen Artemisbild einer früher (oben S. 20) besprochenen Vase, sondern bei den Darstellungen der polykletischen Hera auf römischen Kaisermünzen von Argos sich wiederholt und hier in der That als Mauerkrone mißverstanden worden ist (s. oben S. 44 Note b.). Auf die bestimmte Culte angehenden Köpfe der II. Münztafel soll in einem spätern Capitel bei Gelegenheit der nachweisbaren Cultusgestalten der Hera zurückgekommen werden.

Geschnittene Steine.

(Hierzu die Gemmentafel.)

Geschnittene Steine mit Darstellungen der Hera gehören zu den selteneren, besonders wenn man von dem auf die Göttin bezogenen Vorrath augenscheinlich Unechtes oder zweifelhaft Echtes, gewiß oder wahrscheinlich falsch Benanntes[61]) abzieht. Von dem was von Heraköpfen in Cameen und Gemmen vorhanden ist, wird die hier beigegebene Tafel wohl so ziemlich das Bedeutendere umfassen und zeigen, daß der Gewinn, den wir für die Kenntniß des Typus der Göttin aus diesen Darstellungen ziehn können, ein nur sehr mäßiger ist. Die auffallendsten Erscheinungen auf diesem Gebiete sind die beiden großen Cameen der pariser Sammlung[a]), welche unter No. 1 und 2 nach Lenormant[b]) wiederholt sind. Beide stellen den Kopf der Göttin mit einem Theile der Brust in m. o. w. archaïsirendem Stile dar, beide Male mit dem anthemienverzierten Stephanos, am meisten in Übereinstimmung mit den Münzen von Elis, von denen auf der II. Münztafel No. 16 ein Exemplar abgebildet ist. Bei beiden fällt das Haar, wie bei der Farnesischen Büste (Cap. IV. No. 1) hinterwärts in einen Zopf zusammengefaßt hinab, bei dem Carneol No. 2 sehr schlicht und strenge gescheitelt und, wie bei der Büste, ohne das anmuthige Motiv gelöster Locken, welches sich dagegen bei dem Sardonyx No. 1 mit einer auch im Übrigen etwas reicher gewellten Haaranordnung verbindet. Das Antlitz, in beiden Steinen mit sehr scharfem, ja hartem Umriß gezeichnet, ist in No. 1 durch sein großes Auge und den fest geschlossenen Mund, in No. 2, wenn der Abbildung zu trauen ist, durch einen ganz außergewöhnlichen und Nichts weniger als schönen Zug herbster Strenge im Munde bemerkenswerth, mit welchem sich eine seltsam unedele Bildung der Nase verbindet. Beide Steine aber gehn darauf aus, die Göttin neben ihrer Strenge als eine prächtige und königliche Erscheinung darzustellen und geben ihr, wenn auch nicht, wie so viele Münzen, Ohrringe, so doch je ein besonderes Schmuckstück, No. 2 ein mit einer Reihe kleiner Bommeln verziertes Halsband, ähnlich dem, welches wir auf Münzen (Münztafel II. No. 3 und 4 und bei der Lakinia) wiederfinden, No. 1 ein solches, an dem auf der Mitte der Brust ein herzförmiges Juwel aufgehängt ist.

Nächst diesen beiden Steinen macht sich der Cameo des florentiner Cabinets No. 3[c]) ganz besonders durch seine überraschende Ähnlichkeit mit dem Herakopfe der Münzen von Knossos (Münztafel II. No. 23) bemerkbar, eine Ähnlichkeit, welche den Gedanken, er möchte nach diesen Münzen geschnitten sein, nahe legt, ohne daß hierdurch jedoch sein moderner Ursprung erwiesen wäre; denn ganz ähnliche Erscheinungen begegnen uns unter den geschnittenen Steinen mehrfach und ihrer einige sind schon im II. Bande S. 110 zu den Zeusköpfen der I. Gemmentafel bemerkt worden. Unser florentiner Herakopf zeichnet sich durch den Charakter frischer, ja man möchte sagen naïver Jugendlichkeit aus, überbietet hierin die knossischen Münzen jedoch wohl nur scheinbar durch die größere Feinheit und Schärfe

a) Chabouillet, Catalogue général et raisonné des camées et pierres gravées de la bibliotheque imp. etc. p. 3. No. 9 und 8.

b) Nouv. gal. myth. pl. XI. No. 1 und pl. XII. No. 1. Abdrücke waren, trotz aller aufgewandten Mühe, aus Paris nicht zu erhalten.

c) In Cades' großer Abdrucksammlung 1a. Classe b. Giunone No. 6, abgeb. bei Lenormant a. a. O. pl. XI. No. 2.

seiner Formen, welche von dem edlern Material und der vollkommenern Erhaltung abhangen. Auch er ist mit dem, und zwar kalathosartig hoch aufsitzenden, wenngleich nur schmalen, anthemienverzierten Stephanos und mit einem Perlenhalsbande geschmückt.

Unter den Heraköpfen mit der Stephane verdient der Aquamarinintaglio der Sammlung Laland du Férol No. 4 [a]) in jeder Beziehung auszeichnende Hervorhebung, denn er verbindet in meisterhaftester Weise die Würde und Hoheit der Göttin mit einer ausgesuchten weiblichen Schönheit. Die Anordnung des auf Hals und Nacken in leichtgewellten Strähnen herabfallenden Haares ist Marmorköpfen der Göttin fremd, kehrt aber in Münzköpfen, wenn auch nicht vollkommen übereinstimmend wieder (s. Münztafel II. No. 4, 6, 7, 22, 23, 25, 46), während die schlichte Stephane wesentlich so in dem reichen, aber einfach geordneten Haar über der Stirn liegt, wie sie uns auch Marmorköpfe und spätere Münztypen zeigen. Mit einem bei aller Schönheit streng gezeichneten Profile verbindet sich in diesem Kopfe wie in dem pariser Cameo No. 1 ein großes und lichtvolles Auge, welches wohl bemerkt zu werden verdient.

Näher steht statuarischen Köpfen das Cameenfragment der Sammlung des Prinzen von Canino No. 5 [b]), in welchem die Göttin in etwas üppigeren Formen erscheint, geschmückt mit einer arabeskengeschmückten Stephane, welche an diejenige der Pentinischen Büste (Cap. IV. No. 17) erinnert, und mit einem Perlenhalsbande, während, wie bei einigen Büsten (Cap. IV. No. 3, 5, 6) eine kleine, aus der schlicht zurückgestrichenen Haarmasse gelöste Locke auf der Wange liegt, zu der sich, wie bei anderen Büsten (Cap. IV. No. 4, 5, 7, 17 u. a.) eine längere, am Halse herabhangende Locke verbindet, durch welche eine Schnur, ähnlich den Stemmata der großen Ludovisischen Büste, geschlungen zu sein scheint.

Noch ungleich weicher, rundlicher und jugendlich erscheinen endlich die Formen des Antlitzes der Göttin in dem Kopfe des Carneolintaglios der Sammlung Blacas No. 6 [c]), doch wird ein Zweifel an der Benennung des Kopfes oder an der Echtheit dieses Steines schwerlich gerechtfertigt sein, während sich der letztere viel eher bei der fast ganz genauen Wiederholung des hier dargestellten Kopfes in einem Carneolintaglio unbekannten Besitzes [d]) wird erheben lassen. Was aber die Nomenclatur anlangt, möchte der Gedanke an einen Kopf der Aphrodite auf den ersten Blick nicht ausgeschlossen scheinen, während doch die breiten Formen und die schlichte Anordnung des hinten in einen ganz kurzen Zopf oder Knauf zusammengefaßten und mit einer kleinen, etwas verletzten Stephane (nicht aber »nur mit einer Taenie«, wie es im Texte zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O. heißt) verzierten Haares uns veranlassen werden, bei genauerer Überlegung für Hera zu entscheiden, von deren Erscheinung eine mehr anmuthige, der Würde jedoch nicht entbehrende Schönheit ja keineswegs als ausgeschlossen gelten darf.

---

a) Bei Cades a. a. O. No. 3, Impronte gemmarie dell' Inst. cent. IV. No. 305, abgeb. bei Lenormant a. a. O. pl. X. No. 1 und in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 54 a.

b) Bei Cades a a. O. No. 5, abgeb. bei Lenormant a. a. O. pl. XI No. 12.

c) Bei Cades a. a. O. No. 4, abgeb. bei Lenormant a. a. O. pl. XI. No. 13, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 54 d.

d) Bei Cades a. a. O. No. 2.

SECHSTES CAPITEL.

Die Statuen der Hera.

ὁμηγερέεσι δ'ἐπῆλθεν
'Αθανάτοισι θεοῖσι Διὸς δόμῳ· οἱ δὲ ἰδόντες
Πάντες ἀνήϊξαν.

Hom.

Die Kritik der auf Hera zu beziehenden und nicht zu beziehenden statuarischen Darstellungen gehört zu den Nichts weniger als einfachen und leichten Aufgaben der Kunstmythologie. Einmal nämlich ist die Zahl der unzweifelhaft mit Heras Namen zu belegenden Statuen eine geringe, ja eine sehr geringe und sodann ist es nicht leicht aus ihnen und aus den Darstellungen der Göttin in anderen Arten von Monumenten, in erster Reihe in Reliefen und Münzen, sodann in Gemmen, Vasen- und Wandgemälden die zur sichern Unterscheidung von Herastatuen von denjenigen mancher anderen weiblichen Wesen nöthige Summe von Merkmalen abzuleiten, Kriterien aufzustellen, welche auch da ausreichen, wo es sich um in entscheidenden Theilen — Kopf und Extremitäten nebst den Attributen — verstümmelte oder restaurirte Statuen handelt[62]. Von der beträchtlichen Anzahl von 46 Statuen, welche auf den Namen »Junon« getauft Claracs Musée de sculptures[a]) vereinigt wird sich allerdings Niemand beirren lassen; über die Willkühr, mit welcher vielen dieser Statuen eben der Name der Hera beigelegt ist, hat sich Clarac selbst nicht getäuscht[b]) und daß hier eine große Menge des Nichtzugehörigen eingemischt sei, ist längst erkannt und ausgesprochen worden[c]). Andererseits darf man aber auch nicht übersehn oder verkennen, daß es schwer, ja nach dem gegenwärtigen Stand unserer Kritik unmöglich ist, zu sagen, wie viele ursprüngliche Herastatuen vermöge falscher Restauration einen andern Namen erhalten haben, der ihnen jetzt um so schwerer abgesprochen und durch den richtigen ersetzt werden kann, je beschränkter, wie gesagt, die Zahl der sicheren statuarischen und auch der sonsther zu gewinnenden Typen der Göttin ist. Daß es sich hier um die bodenloseste Willkühr handelt, davon kann man sich am leichtesten überzeugen, wenn man beachtet, daß ein und derselbe in zahlreichen Exemplaren vorhandene, sehr bestimmte und sehr bedeutende statuarische Typus, auf welchen weiterhin zurückgekommen werden soll, durch die Ergänzungen hier zu einer Hera, da zu einer Demeter gemacht worden ist und nun unter beiden Namen nach Belieben angeführt wird[d]). Für jetzt bleibt Nichts übrig, als einerseits im Allgemeinen auf die große

a) Vol. III. pl. 414—423 nebst einigen zerstreut auf anderen Tafeln.

b) Vergl. Text Vol. III. p. 70 sqq. und die Bemerkungen zu vielen einzelnen Nummern.

c) Vergl. Gerhard in den Ann. dell' Inst. von 1835 p. 150 und Müller im Handb. d. Archaeol. § 352 Anm. 7, mit positiven Aussonderungen ist aber bei Gerhard nur ein Anfang gemacht worden und Müller geht gar nicht ins Einzelne. Vergl. auch noch das in Anm. 62 Angeführte.

d) Vergl. nur Clarac, a. a. O. pl. 423, 749 (Capitol) Hera, pl. 424, 757 und 427, 764 (Vatican) Demeter, Berlins Antike Bildwerke (auch Verzeichniß der Bildhauerwerke) No. 14 Hera; Florenz No. 187, abgeb. R. Galeria di Firenze Ser. IV. Vol. I. pl. 23 Hera.

Menge der durch völlige und zum Theil sinnlose Willkür der Ergänzungen zu Demeterstatuen gemachten Gewandstürze, ferner auf die als »Fortuna« oder auch »Abundantia« nicht selten mit ähnlicher Willkühr ergänzten Bilder und endlich etwa noch auf manche angebliche Musenstatue hinzuweisen, um männiglich zu erneuter und genauer Prüfung der einzelnen Exemplare bei gegebener Gelegenheit aufzufordern und als andererseits auf diejenigen mit anderen Namen belegten Statuen im Einzelnen aufmerksam zu machen, deren echte Theile nachweisbaren Heratypen mehr oder weniger genau entsprechen oder bei denen die jetzt beliebte Ergänzung in ihrer Richtigkeit als bezweifelbar und möglicherweise eine wirkliche Hera verdeckend angesprochen werden kann.

Anlangend nun die Typenclassen statuarischer Darstellungen der Hera wird man ein verbürgtes sitzendes Bild der Göttin vergeblich suchen, denn grade bei den beiden sitzenden Statuen, welche jetzt mit Heras Namen belegt sind, ist die Berechtigung desselben in hohem Grade problematisch. Was der Benennung der Statue im Museo Chiaramonti als einer säugenden Hera entgegensteht, ist im II. Bande S. 332 f. auseinander gesetzt worden, bei der Statue in der Sammlung des Marquis of Lansdowne in London aber[a]) ist der Heraname um so weniger gerechtfertigt, als, wie bereits O. Müller[b]) bemerkt hat, der, allerdings einer Hera angehörige Kopf der Statue aufgesetzt und fremd ist und der Körper sich durch Nichts als derjenige der Göttin zu erkennen giebt[63]).

Den Mangel sitzender Herastatuen unter den auf uns gekommenen Werken des Alterthums kann man nicht anders als auffallend nennen, da drei der bedeutendsten Vorbilder, nämlich außer der polykletischen Statue diejenige des Kallimachos (oben S. 51 f.) und die mantineïsche des Praxiteles (oben S. 53) die Göttin sitzend oder thronend darstellten, mehre Münztypen, welche auf statuarische Vorbilder hinweisen, dem entsprechen und außerdem in Reliefen, auch abgesehn von denen der Friese am Parthenon und am Theseion (oben S. 39 f.), dies Schema nicht gar so selten vorkommt und sich auch in anderen Arten von Kunstwerken wiederholt. Möglicherweise aber ist dieser Mangel auch nur scheinbar und beruht auf trümmerhafter Überlieferung und auf falscher Ergänzung von Torsen, deren wahre Bedeutung verkannt worden ist. Die verhältnißmäßig größte Wahrscheinlichkeit, daß bei ihr eine solche falsche Ergänzung stattgefunden habe, liegt vor bei der von Guattani, Mon. ined. von 1787 Novembre tav. 2 edirten Statue[c]), welche damals im Palaste Rondanini in Rom war und nun verschollen ist. Leider fehlt es an genauen und zuverlässigen Angaben über die modernen Theile dieses Werkes, über das sich nur bei Winckelmann[d]) die Nachricht findet, es haben ihr, deren Größe er auf »ungefähr 12 Palm« (das wäre mehr als 2,50 M.) angiebt, bei der Erwerbung durch den Marchese Rondanini eine Hand, die Füße und ein Theil des Gewandes gefehlt und sie sei dem Bildhauer Bracci zur Ergänzung übergeben worden. Den Kopf dagegen, bei dem die Augensterne und Pupillen plastisch angegeben sind und die zweite Hand betrachtet Winckelmann als antik, ja an die Form

a) Clarac, Mus. de sculpt. pl. 420 B. No. 748 A., vergl. Text Vol. III. p. 93.

b) In Böttigers Amalthea III. S. 244.

c) Wiederholt bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 433 No. 786, vergl. Text Vol. III. p. 121 und in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 87.

d) Briefe über die neuesten herculan. Entdeckungen § 40.

der letztern knüpft er seine Beweisführung für den antiken Ursprung des ganzen Werkes. Leider sagt Winckelmann nicht, welche Hand die echte und welche die von Bracci ergänzte sei, aller Wahrscheinlichkeit nach aber fehlte, wie ein Blick auf die Abbildung lehrt, eher die linke, die jetzt Ähren und Mohn hält, als die rechte, deren kurze Fackel übrigens ebenfalls wie eine moderne Zuthat aussieht, deren Annahme durch das was Winckelmann über die Erhaltung der Hand sagt, nicht ausgeschlossen wird. Sind aber die Attribute, nach denen die Statue jetzt unter dem Namen der Demeter geht, modern, so wird man sagen dürfen, daß dieselbe sich wenigstens eben so gut als eine Hera, denn als eine Demeter wird fassen lassen, ja daß nicht allein die bei Hera in späteren Werken gewöhnliche Stephane, welche bei Demeter in sicherer Weise jedenfalls nur ganz einzeln nachgewiesen werden kann, sondern daß ferner die ganze Haltung der Statue, so weit man über diese nach der Abbildung urteilen kann und die reiche und prächtige Gewandung eher für den Namen der Hera, welchem der Schleier ja nicht entfernt widerspricht, als für denjenigen der Demeter sich wird geltend machen lassen. Dies hat auch schon Clarac (a. a. O.) ausgesprochen und Wieseler (a. a. O.) hat die Unsicherheit des Demeternamens anerkannt; zur Entscheidung aber reicht das bis jetzt vorliegende Material nicht aus[64]).

Die Standbilder der Hera wird man am zweckmäßigsten zunächst in die beiden Hauptclassen, derer ohne den Schleier und derer mit demselben, sondern. Diese von einem rein künstlerischen Merkmal hergenommene Eintheilung ist weniger äußerlich, als sie auf den ersten Blick scheinen kann, da einerseits sachlich der Schleier ein für die Auffassung der Göttin keineswegs gleichgiltiges Attribut ist, wenngleich wir bisher nicht im Stande sind, seine Bedeutung in jedem Falle bestimmt anzugeben und da andererseits in der kunstgeschichtlichen Entwickelung der Heragestalt die Beibehaltung oder Beseitigung des Schleiers ihre Rolle gespielt hat. Was aber die künstlerische Erscheinung der Statuen anlangt, kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die Hinzufügung oder Hinweglassung des in Rede stehenden attributiven Gewandstückes den am meisten in die Augen fallenden Unterschied ausmacht.

Erste Classe.

Herastatuen ohne Schleier.

Wenn O. Müller[a]) sagt, von Statuen der Hera sei keine der allervorzüglichsten erhalten, so könnte ein Widerspruch gegen dies Urteil leicht auf einen Streit um Worte hinauslaufen, in sofern der Begriff des Allervorzüglichsten relativ genannt werden muß. Wenn man aber auch zugeben mag, daß Visconti das ungemessene Lob, mit welchem er im Museo Pio-Clementino[b]) die ehemals Barberinische Statue in der Rotunde des Vatican überschüttete, später[c]) mit Recht wenigstens einigermaßen eingeschränkt hat, so wird doch nicht nur diese Statue unter den auf uns gekommenen weiblichen Gewandstatuen stets einen sehr ehrenvollen Platz behaupten, sondern es werden ihr ganz besonders diejenigen Bilder, welche hier als

---

a) Im Handbuch § 352. Anm. 7.

b) Vol. I. zu tav. 2.

c) Opere varie II. p. 426.

erste Reihe

zusammengeordnet sind, an ausgezeichneter Stelle und als hervorragende Arbeiten des antiken Meißels beizugesellen sein. Allerdings könnte ein Zweifel an ihrer Bedeutung gerechtfertigt erscheinen. Denn wenn Friederichs[a]) die sogleich unter No. 1 näher zu besprechende ephesische Statue »das schönste Exemplar eines oft wiederholten Junotypus« nennt, so ist dies grade so irrthümlich, als wenn er hinzufügt, »der Kopf trug, wie aus den besser erhaltenen Wiederholungen hervorgeht, eine Stirnkrone, wodurch die Beziehung der Figur auf Juno vollends gesichert ist«. Es giebt nämlich nur drei Wiederholungen dieses Typus, ja streng genommen nur zwei, da schon No. 3 etwas abweicht und von diesen ist keine besser erhalten, als der Torso von Ephesos, da die scheinbare Vollständigkeit von No. 2 und 3 auf Ergänzungen beruht. Ein unumstößlicher Beweis also, daß diese Statuen Hera darstellen, fehlt uns; allein einerseits erscheinen dieselben in ihren echten Theilen so vollkommen geeignet, diese Göttin und nur sie darzustellen, andererseits stehn sie den unbezweifelbaren Herastatuen der zweiten Reihe so nahe, daß man ihnen gewiß mit Recht auch fortan den Namen lassen wird, unter dem man sie bisher gekannt hat, ja daß man ihnen denselben auch dann nicht wird absprechen dürfen, wenn etwa einmal ein dem Haupttypus ganz entsprechendes Exemplar mit einem ihm sicher gehörenden Porträtkopfe zum Vorschein kommen sollte, was ja möglich wäre[b]). Denn auch in diesem Falle würde man sagen müssen, daß es sich um Nichts, als um die Übertragung des für die Göttin erfundenen Typus auf menschliche Individuen handelt. Die bisher bekannten Wiederholungen sind:

No. 1. Torso aus Ephesos im Museum der Kunstakademie in Wien[c]). Siehe im Atlas auf Taf. X. Es fehlt: der Kopf mit dem Halse, der rechte Arm vom Austritt aus dem Ärmel des Chiton, die linke Hand vom Austritt aus den Falten der Gewandung an; in den Falten des Himation ist Einiges verstoßen und gebrochen.

No. 2. aus Farnesischem Besitz im Museo Nazionale zu Neapel[d]), jetzt mit No. 136 bezeichnet im s. g. Zimmer der Flora Farnese. Siehe im Atlas auf Taf. X.

No. 3. aus Otricoli im Vatican, Galeria delle statue No. 268[e]). Siehe im Atlas auf Taf. X.[f])

a) Bausteine No. 431.

b) So ist z. B. die »Domitia« mit aufgesetztem Kopfe, restaurirt als Hygieia im vatican. Museum, abgeb. Mus. Pio-Clem. III. 5, Clarac, Mus. de sculpt. Vol. V. pl. 940 No. 2405 dem Typus nach ziemlich nahe verwandt.

c) Vergl. Tübinger Kunstblatt von 1838 No. 35 S. 137, Welcker, Akad. Kunstmus. in Bonn. 2. Aufl. S. 88, Friederichs, Bausteine No. 434. Unedirt.

d) Gerhard u. Panofka, Neapels ant. Bildwerke S. 35 No. 100, Finati, Il regal Museo Borbonico descritto I. p. 215 No. 140, abgeb. Mus. Borbon. Vol. II. tav. 61, Braun, Vorschule der Kunstmythol. Taf. 26, Clarac, Mus. de sculpt. pl. 414 No. 723 B. Ergänzt ist der Kopf, was in Neap. ant. Bildw. als zweifelhaft hingestellt und von Finati verschwiegen wird, der rechte Arm vom halben Oberarm aus, die linke Schulter, die linke Hand mit den von ihr gehaltenen Theilen der Gewandung, die Zehen beider Füße; außerdem ist Einiges aber Unwesentliches geflickt.

e) Beschreibung Roms II. II. S. 169 No 21, abgeb. Mus. Pio-Clement. II. tav. 20, wiederholt b. Clarac a. a. O. pl. 414 No. 725. Der Kopf von grecchetto duro gehört nicht zur Statue, sondern ist, wie auch schon Visconti a. a. O. anerkennt, unzweifelhaft der einer Aphrodite, modern ist der ganze rechte Arm mit der gewandbedeckten Schulter und die linke Hand nebst dem auf dem Vorderarme liegenden Gewandstücke.

f) Möglicher Weise liegt ein viertes, mit No. 1 u. 2 genauer als mit No. 3 überein-

Gemeinsam ist diesen Statuen zunächst der Stand auf dem vortretenden linken Fuße mit etwas zurückstehendem rechten Spielbein, die Erhebung des rechten, ohne Zweifel auf ein Scepter gestützt gewesenen Armes und der gesenkte linke Arm, dessen Hand, wie sie in No. 3 auch restaurirt ist, wohl mit einer Schale mäßig vorgestreckt gewesen sein wird. Ferner die Bekleidung mit einem geärmelten Chiton von dünnem und leichtem Stoffe, welcher das Nackte mehr oder weniger deutlich durchscheinen läßt, auf der Brust ein Hauptmotiv durch eine Spannung von Busen zu Busen zeigt und bei No. 1 und 2 in reichlichen und tiefen Falten unterhalb des Himations wieder sichtbar wird. Über diesem Chiton liegt ein Himation von schwererem aber weicherem Stoffe, welches von der linken Schulter und dem linken Arm aus, um den es geschlungen ist, rechts, den Oberkörper frei lassend, herumgenommen ist und, an seiner obern Kante in einen reichlichen Wulst gedreht, wiederum unter den linken Arm geht, von dem es mit ungezwungenem Drucke gegen den Körper gehalten wird, dessen untern Theil es in breiter Masse und in langen Falten überzieht. Gemeinsam ist No. 1 und 2 auch eine, bei No. 3 etwas modificirte, feste und imposante, aber Nichts weniger als prahlerische, in der That der Götterkönigin auf's beste angemessene Haltung, voll Würde ohne Steifheit und voll Schwung ohne zu große Beweglichkeit und ein edler, schlanker und dennoch in matronaler Fülle, jedoch ohne Üppigkeit prangender Körper.

Was aber die drei Statuen im Einzelnen angeht, ist schon im Kunstblatt a. a. O. darauf hingewiesen, wie sehr das Interesse des ephesischen Torso in Wien No. 1 durch seinen Fundort wachse, in sofern bekanntlich Kleinasien eine reiche Pflanzstätte der griechischen Kunst der besten Perioden, insbesondere aber der jüngern attischen Schule gewesen ist. Und in der That dürfte kaum etwas Entscheidendes im Wege stehn, in diesem Torso ein Werk griechischen Meißels aus der Periode zu erkennen, welche in Kleinasien durch die um die Häupter der jüngern attischen Schule gruppirten Künstler so zahlreiche und bedeutende Monumente entstehn sah. Ein früheres Datum als dieses, auf welches auch Friederichs a. a. O., der Einzige, welcher sich neuerdings über dies Denkmal ausgesprochen hat, hinweist, wird man ihm nach der etwas raffinirten Behandlung des dünnen Stoffes des Chiton und der Art, wie durch diesen das Nackte hindurchwirkt, nicht anweisen können, während andererseits die ernste und strenge Behandlung theils der Falten am untern Ende dieses Untergewandes, theils und insbesondere des Himation mit seinen einfachen und sachlich begründeten, nicht blos nach künstlerischer Füglichkeit erfundenen Motiven, seinen breiten Flächen und seinen scharfen und doch nicht harten Falten, während diese Behandlung in ihrer Gesammtheit einer wesentlich spätern Periode der Kunstgeschichte kaum zugetraut werden kann. Ob wir freilich in der ephesischen Statue das Original dieser Erfindung besitzen, ist deshalb zweifelhaft, weil man geneigt sein wird anzunehmen, daß dieses Original nach Rom gekommen und dort das Vorbild der römischen Nachbildungen geworden sei. Eine solche, mit dem griechischen Exemplar in den echten Theilen fast genau übereinstimmende, aber mit allen Zeichen römischer Entstehung in einer jüngern Zeit behaftete Wiederholung dieses Typus besitzen wir in der Farnesischen Statue in Neapel No. 2, bei

stimmendes Exemplar vor in der von Clarac, a. a. O. Vol. V. pl. 978 B. No. 2524 E. als in »Rome, Palais Altemps« befindlich mitgetheilten Statue mit aufgesetztem Kopfe.

welcher namentlich das raffinirte Motiv des dünnen Gewandes auf der Brust und des Durchscheinens des Nackten in einer Weise einerseits gesteigert, andererseits trocken vorgetragen erscheint, welche die Keuschheit und warme Empfindung der Natur bei dem griechischen Parallelmonument in das hellste Licht zu setzen geeignet ist. Dasselbe gilt von der durchweg geistlosern Behandlung des Himation mit seinen ärmlicher angelegten und mechanischer durchgeführten Faltenmotiven, während allerdings die den Gesammteindruck der Statue beeinträchtigende ganz leere und kleinliche Erfindung des von einer plumpen linken Hand gehaltenen Gewandendes und Alles was an dieser Gewandpartie unverstanden ist, lediglich auf Rechnung des modernen Restaurators gesetzt werden muß.

Der in diesen beiden Statuen in allem Wesentlichen vollkommen übereinstimmende Typus wiederholt sich, etwas, und zwar nicht zu seinem Vortheile modificirt in der vaticanischen Statue No. 3, deren Grundcharakter allerdings ebenfalls schön und edel ist, nur daß dem Körper Etwas von der matronalen Fülle und Größe der Formen, namentlich der ephesischen Statue und der Haltung, Etwas von der einfachen Ruhe und Würde der beiden übereinstimmenden Statuen abgeht, welcher letztere Umstand einerseits durch eine stärkere Biegung des zurückstehenden Spielbeins, andererseits durch eine in Folge dessen und des ausschließlichen Ruhens auf dem Standbeine stärker hervortretende Neigung des Beckens bedingt ist. Es ist, als ob die Göttin in einem größern Schritt innegehalten hätte, ein Motiv, welches ja an und für sich keinem Tadel unterliegen kann, welches aber den Begriff eben dieser Göttin nicht so gut erfüllt, wie ein fester und ruhiger Stand. Von der Gewandung stimmt der den Oberkörper bedeckende dünne Chiton, welcher hier durch eine große Spange auf der rechten Schulter zusammengehalten wird mit demjenigen der beiden anderen Statuen im Wesentlichen überein und ist feiner und lebensvoller behandelt, als bei No. 2, auch das Himation ist in der Hauptsache ähnlich geordnet, nur daß aus dem von rechts nach dem linken Ellenbogen aufsteigenden gewundenen Stücke sich der obere Saum losgemacht hat und in einer eigenen Platte bis auf den halben Oberschenkel herabhangt, daß ferner die Faltung zwischen den Beinen weit tiefer eingreift und, nicht eben schön, die bei den beiden anderen Statuen in breiten Flächen wirkende Masse des Gewandes in zwei Stücke schneidet und endlich, daß an der linken Seite von dem das Gewand andrückenden Arm eine sehr bedeutende, aber kaum recht verstandene und nicht eben gefällig wirkende Faltenmasse herabfällt. Auch daß der Contrast des unter den Flächen des Himation in scharfen Falten wieder hervortretenden Chitonendes hier aufgegeben ist, wirkt nicht günstig. Nichts desto weniger verdient die Statue in manchen Stücken als ein unverächtliches Werk anerkannt zu werden und es liegt kein Grund vor, ihr, wozu etwa der ihr aufgesetzte Kopf theils an sich, theils durch seine Wendung und diejenige des Halses verführen könnte, den Namen der Hera streitig zu machen oder abzusprechen.

Wie schon oben hervorgehoben wurde, stehn diesen Statuen diejenigen der

zweiten Reihe

sehr nahe, diejenigen nämlich, welche schon früher (S. 56) als auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehend zusammengestellt und in ihrer wahrscheinlichen Bedeutung gewürdigt worden sind. Der Übersicht wegen mag hier ihr Verzeichniß wiederholt werden.

No. 4. aus Barberinischem Besitz in der Rotunde des Vatican s. oben S. 56 No. 1 und im Atlas auf Taf. X.

No. 5. aus ostiensischen Funden im Braccio nuovo des Vatican, s. das. No. 2 und Fig. 5. a.

No. 6. aus den Funden von Monte Calvi in der Villa Borghese s. das. No. 3 und Fig. 5. b.

No. 7. im Salone des capitolinischen Museums, mit Porträtkopfe, s. das. No. 4 und Fig. 5. c.[a])

Die nahe Verwandtschaft dieser Statuen mit denen der ersten Reihe wird namentlich bei einem Blick auf die Zusammenstellung auf der X. Tafel des Atlas in die Augen springen und es ist daher ihre Nachweisung im Einzelnen beinahe überflüssig. Übereinstimmend oder nahezu übereinstimmend sind Stand und Haltung und Gliederlage im Allgemeinen, nicht weniger die Bekleidung mit dem dünnen Chiton und dem unterwärts umgenommenen weitfaltigen Himation, nur daß der erstere bei den Statuen der ersten Reihe die Brust ganz bedeckt und bei denen der zweiten die rechte obere Brust enthüllt, außerdem ärmellos ist und noch von dem Nackten unter der Achselhöhe ein kleines Stück sehn läßt und daß aus dem um die Mitte des Leibes genommenen Wulste des Himation sich bei den Statuen der zweiten Reihe, ähnlich wie bei der otricolanischen No. 3 ein großer, bis gegen die Knie herabhangender Zipfel entwickelt, wodurch die Mannigfaltigkeit der ohnehin bei den Statuen der zweiten Reihe weniger einfach als besonders bei No. 1 und dann bei No. 2 geordneten Drapirung noch vermehrt wird. Über die einzelnen Exemplare nur noch wenige Bemerkungen.

Die Barberinische Statue im Vatican wird von Visconti namentlich im Museo Pio-Clementino und auch noch in dem spätern Aufsatz in den Opere varie II. p. 246, wenngleich hier mit etwas weniger lautem Enthusiasmus gelobt, ja mit den Giebelstatuen vom Parthenon verglichen. Von einem so weit hinaufreichenden Datum des dieser Statue zum Grunde liegenden Originales kann nun freilich gewiß nicht die Rede sein, während sich die schon oben aus sachlichen Gründen für dasselbe angenommene Entstehungszeit auch stilistisch wohl wird rechtfertigen lassen. Es genüge mit Bezugnahme auf das über den ephesischen Torso No. 1 Bemerkte hier auf die ganz übereinstimmende Behandlung des dünnstoffigen Chiton und des von ihm bedeckten Nackten und daneben auf die bei allem Reichthum wohl verstandene und streng durchgeführte Faltenbehandlung des Himation und was das letztere Gewand anlangt noch auf einen besondern Umstand hinzuweisen, auf den gekrämpten oder in ganz feine Falten gebrochenen Saum nämlich (der Sahlkante oder Selbkante des Stoffes), welcher besonders an der rechten Seite des vorn herabhangenden Zipfels und an der Kante der unter dem linken Arm herabgehenden Theile sichtbar wird. Denn diese kleine Eigenthümlichkeit, welche zuerst an den Gewändern der Parthenonfiguren, besonders im Friese, bemerkt wurde[b]), wiederholt sich an der s. g. Leukothea, richtiger der Eirene mit dem Plutoskind in der

a) Vielleicht gehört auch noch die sehr zusammengestückte Giustinianische Statue bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 427 No. 766 in diese Reihe, von der sie sich jedoch durch die Gürtung des Chiton unterscheidet.

b) S. Michaelis, Der Parthenon S. 227.

münchener Glyptothek[a]), welche auf ein Vorbild von Praxiteles' Vater, Kephisodotos d. ä. zurückgeht, und ist bisher nur an attischen Monumenten bekannt geworden. Wenn diese Eigenthümlichkeit gewöhnlich als ein Kennzeichen der phidias'schen Periode der Kunstwerke angesprochen wird, so dürfte schon die Eirene zeigen, daß man einen solchen chronologischen Ansatz nur im weitern Wortverstande annehmen kann, da Kephisodotos zu den Meistern gehört, welche von der Periode des Phidias zu der der jüngern attischen Schule den Übergang bilden, so daß es nun nicht mehr Wunder nehmen darf, dem bezeichneten Merkmal auch in einem Monumente zu begegnen, welches in mancher Beziehung, namentlich in der Haltung des rechten Armes und in der Art und dem Grade der Entblößung der Partie unter demselben, auffallend an die Eirene erinnernd, möglicherweise wenigstens, auf ein Vorbild von Praxiteles zurückzuführen ist. Sei dem aber wie immer man annehmen mag, an der hohen Vortrefflichkeit dieses Vorbildes kann man nicht zweifeln, wenngleich man wird eingestehn müssen, daß das vaticanische Nachbild nicht auf der höchsten Höhe der Kunstvollendung steht, wie das auch E. Braun[b]) in einer fast durchweg gerechten und wohl abgewogenen Beurteilung bereits hervorgehoben hat. Es verdient bemerkt zu werden, daß die Statue in der etwas von ihrer rechten Seite her aufgenommenen Ansicht, in welcher sie die Zeichnung im Atlas darstellt, entschieden am günstigsten wirkt, während ihre Haltung in der graden Vorderansicht und noch mehr in der halben Seitenansicht von der linken Seite her einen leichten Mangel an Festigkeit, etwas Vorgebeugtes oder Vorhangendes hat, welches wesentlich von der Linienfolge der Gewandung abhangt und eben durch diese Linienfolge in der Ansicht von rechts her, wo sich schöne Contraste bieten, dem gewiß beabsichtigten Ausdruck eines milden Neigens Platz macht. Von dem Kopfe dieser Statue ist im IV. Capitel unter No. 11 im Einzelnen gesprochen worden.

Die Übereinstimmung der Statue No. 5 würde noch mehr, als sie es auch so thut, hervortreten, wenn ihr Gesammteindruck durch die Ergänzungen (Kopf und Arme) weniger verändert wäre, denn sie ist in der That eine bis auf die nicht blos der Ergänzung zuzuschreibende niedrigere Aufstützung des rechten Armes und eine schlichtere und weniger in's Einzelne gehende Behandlung der Gewandung genaue Replik der größern Statue von übrigens nur mäßigem Kunstwerthe. Besonders sind die Proportionen nicht glücklich zu nennen, indem der Oberkörper beträchtlich zu stark überwiegt und die Beine ihm gegenüber zu kurz gerathen sind, so daß Brust und Leib, ganz besonders in halber Seitenansicht von rechts her, plump und lastend aussehn. Der Ausschritt der Füße ist etwas größer als bei der Barberinischen Statue und dadurch wird eine größere Tiefe der Falten im Himation, welche zwischen den Beinen hinauflaufen, bewirkt, ohne daß jedoch der Stand die geringere Festigkeit desjenigen der otricolaner Statue No. 3 und das Gewand das Zertheilte dessen bei dieser Statue bekäme.

Über die Statuen No. 6 und No. 7 ist im Einzelnen Nichts zu bemerken, da auf den strengen Charakter des Kopfes der erstern Statue schon oben S. 83 aufmerksam gemacht ist und da die sehr starken Ergänzungen derselben, welche das

a) Vergl. Brunn, Üb. d. s. g. Leukothea, München 1867. S. 8 und in der Beschreibung der Glyptothek 2. Aufl. S. 123.

b) Ruinen und Museen Roms S. 424.

von E. Braun[a]) Angeführte weit übersteigen, ebenfalls schon (S. 56 Note d) angegeben sind.

Eine dritte, und zwar ziemlich zahlreiche Reihe von dem Typus nach unbedingt zusammengehörigen Statuen, welche schon oben beiläufig erwähnt wurden[b]), ist in ihrer Bedeutung durchaus streitig. Nicht allein sind ihrer einige als Hera, andere als Demeter ergänzt und von namhaften Gelehrten zum Theil unter jenem, zum Theil unter diesem Namen behandelt worden, sondern es ist überdies von Visconti[c]) für eine derselben (Note b. No. 2) der Name einer Muse (Euterpe) in Vorschlag gebracht und für eine andere (das. No. 8) von Hübner a. a. O. adoptirt worden. Allein dieser Deutung stehn doch die ernstesten Bedenken entgegen, auf welche später näher zurückgekommen werden soll. Hier möge es genügen, hervorzuheben, daß erstens die Stellung und Haltung dieser Statuen in ihrer Gesammtheit aufgefaßt, nicht etwa nur, wie Clarac[d]) meinte, die Erhebung des, freilich wohl immer ergänzten, aber richtig ergänzten linken Armes, sich kaum mit der Erklärung derselben als Musen verträgt und daß sie zweitens, wenigstens so weit ich sie im Originale kenne, von dem ausgesprochensten matronalen Charakter sind, einem Charakter, welcher Musen gewiß nicht zukommt. Für Hera dagegen würde derselbe allerdings vollkommen passend erscheinen; es sind aber andere Gründe vorhanden, welche ihres Ortes entwickelt werden sollen, nach denen es wahrscheinlich ist, daß es sich in diesen Statuen um einen, und zwar um einen sehr schönen und charakteristischen Demetertypus handelt. Und somit bleibt an diesem Orte Nichts übrig, als den Namen der Hera für diese Statuen abzulehnen.

Hiermit ist aber zugleich bereits die Grenze erreicht, welche die mit Sicherheit auf Hera beziehbaren Gestalten einschließt, sofern von den mit dem Schleier versehenen Darstellungen abgesehn wird. Immerhin aber bleibt neben solchen Statuen, die aus bestimmten Gründen als Hera falsch[65]) und solchen, die nach Willkühr oder ohne ausreichenden Grund mit ihrem Namen benannt sind[66]), ein Rest, für welchen die Deutung auf Hera möglich, sogar vielleicht nicht unwahrscheinlich und wenigstens durch Gründe und Analogien aus anderen Gattungen von Kunstwerken unterstützbar erscheint. Dahin gehören:

a) Mon. ed Ann. dell' Inst. von 1855. p. 48.

b) Die mir bekannten Exemplare sind die folgenden:

1. im capitolinischen Museum, Mus. Capitol. III. tav. 6, Clarac Mus. de sculpt. pl. 423 No. 749,
2. im vaticanischen Museum (Rotunde), Mus. Pio-Clem. II tav. 27, Clarac a. a. O. pl. 427 No. 764,
3. daselbst, Mus. Pio-Clem. III. tav. 20, Clarac a. a. O. pl. 424 No. 757,
4. daselbst im Braccio nuovo No. 74, Mus. Chiaram. II. tav. 15 unter dem Namen »La Clemenza«, durch Restaurationen viel stärker verändert, als im Text angegeben wird,
5. in Florenz, Gallerie der Uffizien No. 187,
6. daselbst im Giardino Boboli hinter dem Palazzo Pitti,
7. in Berlin, Gerhard, Berlins ant. Bildwerke No. 14,
8. in Madrid, Hübner, Die ant. Bildwerke in Madrid und Spanien No. 42, Clarac a. a. O. pl. 410 F. No. 749 C,
9. in Villa Albani in der runden Vorhalle des Caféhauses auf der 4. Säule, in der Beschreib. Roms nicht sicher zu identificiren.

c) Opere varie II. p. 182.

d) Mus. de sculpt. Text Vol. III. p. 110.

A. eine Statue der Sammlung Torlonia[a]) und

B. eine dieser nahezu entsprechende Giustinianische[b]), vielleicht auch

C. eine ebenfalls Giustinianische[c]).

Sehn wir hier ganz von den z. Th. angeblich antiken aber nicht zu den Statuen gehörenden z. Th. modernen Köpfen ab, so bietet sich als Analogie für den Körper und seine Bekleidung am nächsten die Juno Pronuba des Sarkophags in der Sala delle Muse im Vatican[d]), welche in ganzer Gestalt zwischen den Verlobten sichtbar ist und weiter mehr als ein anderes Sarkophagrelief mit der Hochzeitsscene[e]), wo die Göttin zwischen den Verlobten allerdings nur zum kleinen Theile sichtbar ist, wo man aber bemerken kann, daß sie, wie in den Statuen, mit dem bloßen ärmellosen Chiton bekleidet ist, welcher die Arme mit den Schultern blos erscheinen lässt. Ein Beweis für die Bedeutung der Statuen wird allerdings durch diese Analogien nicht geführt, sondern nur die Möglichkeit gezeigt, daß sie richtig benannt seien.

Für einen zweiten Typus, welcher in

D. einer Terracottastatue aus Pompeji im Museo Nazionale zu Neapel[f]) vorliegt und der sich sehr ähnlich, wenn auch nicht ganz übereinstimmend in

E. einer Marmorstatue oder Statuette im Louvre[g])

wiederholt und durch das leichte und durchsichtige Obergewand verbunden mit einem ärmellosen und die Schultern blos lassenden, bei D. schmal gegürteten Chiton bezeichnet wird, kommt es hauptsächlich darauf an, welche Bedeutung, die des Zeus oder die des Asklepios man der mit der pompejaner Statue zusammen gefundenen und in einer Cella aufgestellt gewesenen männlichen Figur zuspricht. Hierüber ist Bd. II. S. 139 und in der Anm. 100 gehandelt worden. Erkennt man in der männlichen Statue Zeus (Ζεὺς Μειλίχιος, Juppiter Secundanus, s. d. angef. Anmerkung) an, so wird man der weiblichen den Namen der Hera (Juno, Jovis Opulentia s. a. a. O.) kaum versagen können. Auch lässt sich nicht in Abrede stellen, daß die bei beiden Statuen echten und durch die Stephane ausgezeichneten Köpfe dem Typus der Hera recht wohl entsprechen.

Endlich wird sich kaum ein bestimmter Grund angeben lassen, warum

F. eine Statue in Madrid[h])

nicht den Namen der Hera tragen sollte, da der Kopf nicht für ein Porträt gehalten wird, Reste einer Stephane (nach Clarac) trägt[i]) und die Stellung, durch

---

a) Abgeb. bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 415 No. 720.

b) Abgeb. das. pl. 420 No. 737 mit Vertauschung der Seiten s. Text Vol. III. p. 87.

c) Abgeb. das. pl. 420 No. 740.

d) Pistolesi, Il Vaticano descritto Vol. V. tav. 97, unten Cap. VIII. Relief q.

e) So der Sarkophag in Florenz, abgeb. b. Guattani, Mon. ined. per l'anno 1784 Guigno tav. 1 e 2, bei Roßbach, Hochzeits- u. Ehedenkmäler S. 120; ferner wahrscheinlich die verschollenen Sarkophage, welche in den Admiranda Rom. ant. tab. 56 und 65 abgebildet sind, obgleich hier das Gewand die Schultern etwas mehr bedeckt. S. unten Cap. VIII. Reliefe w. x. z.

f) Abgeb. b. Clarac, a. a. O. pl. 420 A. No. 727 A.

g) Clarac, Catalogue No. 22a, Mus. de sculpt. pl. 311 No. 722, Fröhner, Notice de la sculpt. ant. au Mus. du Louvre p. 73 No. 43.

h) Hübner, Die ant. Bildwerke in Madrid u. Spanien S. 37 No. 7, abgeb. bei Clarac a. a. O. pl. 410 G. No. 749 D.

i) Nach Hübner ist die Stephane ergänzt, aber richtig ergänzt.

die unsinnige Ergänzung des rechten Armes mit einer Schriftrolle entstellt, sich für Hera, ausgestattet mit dem Scepter links und der Phiale rechts durchaus zu eignen scheint. Irgend ein erheblicher Gewinn ist freilich mit der Benennung dieser Statue mit Heras Namen nicht verbunden.

Und so wie diese mag noch die eine und die andere unbedeutende Statue mit Heras Namen zu belegen sein, ohne daß irgend Erhebliches dabei herauskommt, darauf zu bestehn. Als Ergebniß der vorstehenden Untersuchung muß also ausgesprochen werden, daß nach dem gegenwärtigen Stand unseres Wissens Hera ohne Schleier in nicht mehr als zwei sicheren, näher mit einander verwandten Typen statuarisch vorkommt, denen sich zwei, allerbesten Falls drei weitere mögliche oder nicht unwahrscheinliche zugesellen.

Zweite Classe.
Hera mit dem Schleier.

Für die mit dem Schleier ausgestattete Hera liegt in sicher auf diese Göttin bezüglichen Statuen, kunstmythologisch betrachtet, im Grunde nur ein Typus vor, der sich jedoch künstlerisch und in Hinsicht auf die Composition, auf Stellung und Gewandung in zwei Reihen aus einander legt. Schon Visconti[a]) hat bemerkt, daß eine den Statuen entsprechende Gestalt der Göttin in römischen Münztypen sowohl allein als Juno Regina vorkomme, wie sie als Glied der auf dem Capitol verehrten Trias, Juppiter, Juno, Minerva, wieder erscheint, was um so weniger zu verwundern ist, als ja die Juno der capitolinischen Trias ebenfalls die Regina, ja als die Gemahlin des Juppiter Rex und als die Matrona Tonantis recht eigentlich die Regina war, während sie außerdem auf dem Aventin ihren eigenen Tempel hatte[b]). Aber nicht allein in Münzen (auf welche weiterhin zurückgekommen werden soll) finden wir die Typen der Statuen wieder, sondern sie wiederholen sich auch in nicht wenigen Reliefen mit der capitolinischen Trias (s. das VIII. Capitel, Reliefe d—n), denen, sowie den Münzen gegenüber man schwerlich irren wird, wenn man die in Frage kommenden Statuen und Statuetten, wie sie unzweifelhaft römische Arbeiten sind, auch in mythologischer Beziehung als römisch, als Darstellungen der Juno Regina betrachtet, ohne dabei zu vergessen, daß auch der griechischen Hera der Schleier gebührt und daß griechische Gestaltungen dieses Typus, auch außer den schon im historischen Abschnitt erwähnten, auf uns gekommen sind. Vergl. Cap. VIII. und IX. Die Statuen aber hier ganz zu übergehn und sie erst in dem Capitel über die sicher benannten Cultusgestalten zu bringen, dürfte eben deswegen zu weit gehn, weil nicht feststeht, daß nur die Juno Regina in diesem Typus dargestellt worden ist und daß, wo der hier in Rede stehende Typus sonst noch vorkommt, wie z. B. in dem Parisurteil, welches in den Mon. dell' Inst. Vol. III. tav. 29 abgebildet ist (Cap. VIII. Relief N.), er als aus demjenigen abgeleitet gelten dürfe, der für die Juno Regina aufgestellt worden.

Erste Reihe.

Die Bilder der ersten Reihe unterscheiden sich von denen der zweiten am wesentlichsten dadurch, daß sie den einen Arm m. o. w. hoch erhoben und auf das

a) Im Mus. Pio-Clem. Vol. I. zu tav. 3.

b) Vergl. Preller, Röm. Mythol. S. 253 f., O. Jahn, Archaeol. Beiträge S. 80 Note 11.

Scepter aufgestützt haben, während bei den Bildern der zweiten Reihe beide Arme gesenkt sind und das Scepter, zum Theil wenigstens, ganz fehlt, wodurch diese Gestalten jenen gegenüber einen weit schlichtern, stillern und anspruchslosern Charakter tragen.

Das beste Muster für die Statuen der ersten Reihe bietet

No. 8. eine kleine Marmorstatue von nur 0,85 M. Höhe, welche jetzt in einem finstern Zimmer des Casino di Pio IV. im Vatican seht (s. im Atlas auf Tafel X. [a]). Ihr gesellen sich mehre Kleinbronzen, welche sie zum Theil an künstlerischem Werth überragen, so besonders:

No. 9. eine 0,22 M. hohe Statuette im Münz- und Antikencabinet in Wien (s. d. beiliegende Tafel No. 1. [b]); demnächst:

No. 10. eine 0,13 M. hohe Statuette auf der pariser Bibliothek (s. d. beiliegende Tafel No. 2 [c]); ferner, an Kunstwerth bedeutend geringer:

No. 11. eine 0,10 M. hohe Statuette in Wien (s. d. beiliegende Tafel No. 4. [d]).

Von Marmorstatuen entspricht diesem Typus am meisten diejenige im berliner Museum in der Rotunde als No. 5 aufgestellte und jetzt mit der Fackel in der Linken, Ähren in der Rechten als Demeter ergänzte [e]); indessen soll der nur mit dem Haarband anstatt mit der Stephane geschmückte Kopf, obgleich gebrochen, zugehörig sein. Ist diese Annahme begründet, so wird dadurch freilich noch nicht bewiesen, daß der Statue der Demetername zukommt, wohl aber wird sie von dem hier in Rede stehenden Typus der Hera wenigstens einigermaßen abgesondert.

Die Übereinstimmung der vier oben zusammengestellten Exemplare des Typus aber ist in Beziehung auf Stellung und Costüm so groß und in's Auge fallend, daß es überflüssig erscheint, dieselbe in besonderer Darlegung festzustellen, um die Annahme eines gemeinsamen Vorbildes zu begründen. Höchstens wäre darauf aufmerksam zu machen, daß je zwei und zwei Exemplare, No. 8 und No. 11 einer-, No. 9 und No. 10 andererseits durch ein dort niedrigeres, hier höheres Aufstützen des scepterhaltenden Armes, sowie durch die Kleinigkeit dort geknöpfter oder gespangter, hier nicht geknöpfter Ärmel des Chiton näher zu einander gehören, während die bei No. 11 erhaltene Phiale noch sicherer, als es die flach ausgestreckte rechte Hand von No. 9 vermag, über das bei allen Exemplaren vorauszusetzende und nicht zu bezweifelnde Attribut der rechten, vorgestreckten Hand Rechenschaft giebt. Sehr bemerkenswerth ist nun aber gegenüber der großen Übereinstimmung in allen übrigen Hinsichten die Verschiedenheit der Haltung und des Ausdrucks, welche zwischen den Bronzen einerseits und der Marmorstatue andererseits hervortritt. Denn während die Bronzen die Göttin in stiller und ernster Haltung geben,

a) Abgeb. im Mus. Chiaram. I. tav. 7, wiederholt bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 417 No. 726. Ergänzt sind beide Hände mit den Vorderarmen, und zwar aus Gyps, der rechte, schadhaft gewordene, mit Bindfaden zusammengebunden; im Übrigen ist die Statue wohl erhalten.

b) Abgeb. in von Sackens Die Bronzen des k. k. Münz- und Antikencabinets in Wien Taf. V. No. 1, vergl. S. 17. Die hier beigegebene Abbildung ist nach einer Photographie vom Original gezeichnet.

c) Chabouillet, Catal général etc. p. 490 No. 2933, abgeb. bei Clarac a. a. O. pl. 422 No. 745. Auf der Tafel hiernach wiederholt.

d) Abgeb. bei von Sacken a. a. O. Taf. VI. No. 10, vergl. S. 18.

e) Abgeb. mit verschieden restaurirten Armen bei Cavaceppi, Raccolta Vol I. tav. 55, wiederholt bei Clarac a. a. O. pl. 415 No. 721 als »Junon«.



1.



2.



3.



4.



5.

Lith. Anst. v. J. G. Bach, Leipzig.

die in No. 9 und 10 feierlicher und gemessener, in No. 11 ganz schlicht und anspruchslos erscheint, stellt sie uns die Marmorstatue, welche man in dieser Beziehung nach der ältern Abbildung gar nicht zu beurteilen vermag, in einer ganz eigenthümlich kühnen und stolzen, fast möchte man sagen herausfordernden, wie von hohem Selbstgefühl erfüllten Bewegung vor die Augen, fest auf dem vortretenden rechten Fuße ruhend, den linken weit und lose zurückgestellt, den Oberkörper zurückgebeugt und, wie um die schwache Unterstützung durch den zurücktretenden Fuß zu compensiren, auf das Scepter in der linken Hand kräftig aufgestützt, das Auge und das Antlitz eher etwas erhoben als gesenkt und von freudigem, bewußtem Ausdruck überflogen; ganz die Göttin, welche sich selbst als divom regina Jovisque et soror et coniux fühlt und ihre Rechte, ein Opfer heischend, vorstreckt. In übereinstimmender, nur übertriebener Bewegung erscheint dieselbe Figur wieder in dem bei Pistolesi, Il Vaticano descritto Vol. V. tav. 65 abgebildeten Sarkophagrelief im Vatican[a]) neben den beiden anderen capitolinischen Gottheiten, also hier als Juno Regina, so daß man den Gedanken nicht wohl wird abweisen können, daß die stolze Haltung mit diesem Namen zusammenhange. Nur daß dann wieder die anderen statuarischen Exemplare, voran die schöne wiener Bronze No. 9 mit ihrem stillen und edlen Charakter, beweisen, daß der Typus nicht für die Juno Regina erfunden, sondern nur benutzt worden ist.

Zweite Reihe.

Als Hauptvertreterin dieses Typus hat zu gelten

No. 12. eine aus Gastel Guido, dem antiken Lorium stammende jetzt im Garten des Vatican in einem Gebüsch aufgestellte, 1,79 M. hohe Marmorstatue (s. im Atlas auf Taf. X[b]). — Ihr entspricht von bekannt gewordenen statuarischen Monumenten als sicher auf Hera bezüglich nur:

No. 13. eine 0,176 M. hohe Bronzestatuette in Paris (s. die beiliegende Tafel No. 3[c]), sowie wenigstens ungefähr:

No. 14. eine Bronzestatuette in der Sammlung der Uffizien in Florenz No 670 (s. die beiliegende Tafel No. 5), wahrscheinlich aber wird man in

No. 14a. einer jetzt als Demeter restaurirten Statue in der Coke'schen Sammlung in Holkham Hall in Norfolk[d]) und in

No. 14b. einer als eben diese Göttin, und zwar sehr stark restaurirten Pan-

a) Vergl. Bd. II. S. 172 Relief d.

b) Früher abgeb. Mus. Pio-Clem. I. tav. 3, wiederholt bei Clarac a. a. O. pl. 417 No. 728 und in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 57. Die Statue ist mehr geflickt, als eigentlich ergänzt zu nennen, modern sind am Kopfe: das Mittelstück der Stephane, die Nase, die Oberlippe, das Kinn; am Gewande das von dem linken Arm herabhangende Stück; dagegen ist, wie auch Visconti angegeben hat, trotz Claracs Widerspruch (a. a. O. Text Vol. III. p. 83), wie dies in der vorliegenden Photographie unwidersprechlich klar ist, der rechte Arm mit der Phiale echt, nur ein nicht großes Stück des Vorderarmes, dicht am Ellenbogen, ist eingeflickt; echt ist nicht minder der linke Arm mit seiner leicht geschlossenen, also nicht zur Scepterhaltung geeigneten und bestimmten Hand.

c) S. Chabouillet, Catal. géneral etc. No. 2932, abgeb. bei Clarac a. a. O. pl. 422 No. 744.

d) Abgeb. bei Clarac a. a. O. pl. 438 No. 754 B, vergl. Text Vol. III. p. 103 sq.; der Kopf ist aufgesetzt und gilt als Porträt der Agrippina, die beiden Arme sind modern. Conze erwähnt in seinem Bericht über diese Sammlung, Archaeol. Zeitung von 1864. Anz. S. 213* ff. die Statue nicht.

filischen Statue[a]) nur wenig variirte Wiederholungen dieses Typus anzuerkennen haben, welcher in der Juno in denjenigen Sarkophagreliefen, welche die capitolinischen Gottheiten neben einander stehend zwischen Sol und Luna darstellen[b]) mehrfach, zum Theil in fast genauer Übereinstimmung mit den Marmorstatuen, insbesondere auch mit denjenigen im Vatican, wiederkehrt und mit geringen Veränderungen nebst dem Zusatz von Attributen in gewisse Fortuna- resp. Abundantiastatuen[c]) übergeführt worden ist.

Näher bekannt ist von den Statuen nur No. 12, welche, obwohl man ihr nach Maßgabe der erwähnten Relieffiguren den Namen der Juno Regina nicht füglich wird streitig machen können, im auffallendsten Gegensatze gegen die an die Spitze der erstern Reihe gestellte Statue No. 8 durch einen ganz besonders schlichten, stillen, fast möchte man sagen frauenhaften Charakter ausgezeichnet ist. Visconti redet von Spuren eines Modius, welcher ursprünglich den Kopf dieser Statue schmückte und den er auf eine Identification der hier dargestellten Göttin mit Isis bezog. Angesichts der Photographie (s. den Atlas a. a. O.) muß man die Richtigkeit der Thatsache in Abrede stellen; die Stephane, über welche das Obergewand als Schleier gezogen ist, erscheint allerdings ziemlich hoch und groß, fast stephanosartig geschlossen; dies aber wiederholt sich ganz ähnlich bei mehren sicheren Heraköpfen. Von einem Kalathos im eigentlichen Sinne kann dagegen nicht die Rede sein und so mag auch die von Visconti an denselben geknüpfte Vermuthung, so wenig eine solche an sich unmöglich sein würde, auf sich beruhen. Unklar ist die Bedeutung der halb geschlossenen linken Hand der Göttin, welche so gehalten wird, als faßte oder umfaßte sie einen kleinen Gegenstand wie etwa einen Apfel oder ein kleines Gefäß, wie die Statuette No. 14 ein solches in der Linken hält, oder Etwas dergleichen. Doch ist hier mit Bestimmtheit Nichts zu erkennen und nur die Thatsache hervorzuheben, daß diese Statue so wenig wie die kleinen Bronzen No. 13 und 14 und wie zwei der parallelen Relieffiguren[d]) mit dem Scepter ausgestattet war, welches dagegen die dritte Relieffigur[e]) in der ganz übereinstimmend gehaltenen Linken allerdings trägt. Die Phiale als Attribut der Rechten wird durch die Bronze No. 13 und durch das erste (vaticanische) Relief bestätigt und ist hiernach auch bei der nur in der Bewegung verschiedenen Statuette No. 14 vorauszusetzen.

Es darf dies Capitel nicht geschlossen werden, ohne daß auf eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Bronzestatuetten, wie deren wohl jede größere Sammlung besitzen wird, wenigstens hingewiesen worden ist, Statuetten, welche mit der Stephane und gelegentlich mit dem Schleier geschmückt und mit der Patera ausgestattet sind, ausserdem aber ein Füllhorn im Arme tragen. Dergleichen Figürchen gehn in den Sammlungskatalogen häufig unter dem Namen der Juno und sind auch unter diesem edirt worden[f]), wobei jedoch erhebliche Zweifel an der Richtigkeit dieser

---

a) Abgeb. bei Clarac a. a. O. pl. 436 No. 792 C, Text Vol. III. p. 131.

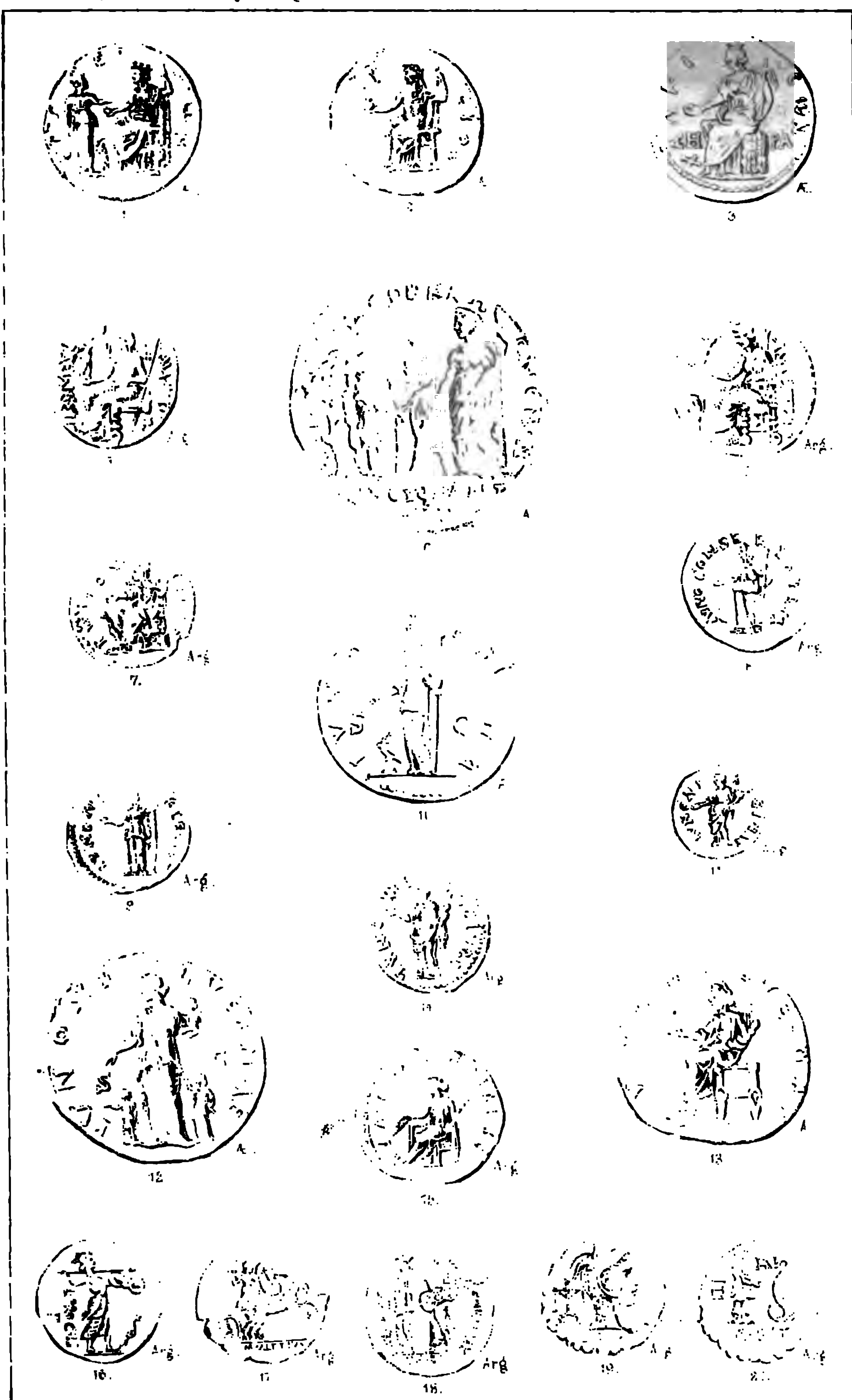
b) Vergl. Bd. II. S. 172 Reliefe e. f. h. und unten im 8. Capitel.

c) So diejenige im Braccio Nuovo des Vatican, Clarac a. a. O. pl. 455 No. 835 und diejenige der Torloniaschen Sammlung das. pl. 452 No. 828; vergl. noch das. pl. 454 A. No. 839 C.

d) Im Vatican, Pistolesi Vat. descr. V. 64 und im capitolin. Museum R. Rochette, Mon. inéd pl. 74. 2.

e) In der Villa Borghese, R. Rochette a. a. O. pl. 72. 1.

f) S. Antichità di Ercolano T. VI. tav. 4, vergl. Denkm. d. a. Kunst II. No. 58 und das. Wieselers Text.



Lith. Anst. v. J. G. Bach, Leipzig

Benennung übrig geblieben sind. Diesen gewiß sehr berechtigten Zweifeln gegenüber muß nun darauf aufmerksam gemacht werden, daß eine Münze der Sabina[a]) eine völlig entsprechende Figur mit der Umschrift IVNONI REGINAE darstellt, wodurch die fast schon aufgegebene Beziehung der erwähnten Bronzen auf Juno neu begründet zu werden scheint. Da es sich aber hier in keinem Fall um eine regelmäßige Gestaltung der Juno Regina handelt, soll im X. Capitel auf diese Angelegenheit zurückgekommen werden.

SIEBENTES CAPITEL.

Hera in ganzer Gestalt in Münztypen und in geschnittenen Steinen.

(Hierzu die Münztafel III.)

ἣ μέγα εἶδος ἀρίστη ἐν ἀθανάτῃσι θεῇσι.
Hom. hymn. Ven.

1. Münzen.

A. Griechische Münzen.

Hera in ganzer Gestalt ist auf griechischen Münzen eine seltene Erscheinung; wenn wir von den Nachbildungen des alten smilideïschen Xoanon auf den samischen Münzen und den analogen Gestalten auf den Münzen einiger anderen Städte, welche zusammen auf der I. Münztafel mitgetheilt und S. 12 f. besprochen sind, absehn und desgleichen von der polykletischen Hera auf den Imperialmünzen von Argos (s. Münztafel III. No. 1 u. 2. und vergl. oben S. 44 f.), so dürfte der ganze Vorrath in der folgenden kleinen Liste so ziemlich erschöpft sein.

1. Chalcis Euboeae, Lucius Verus, Ae.; Avs. AVT. KAIC. Λ. AVP. OVHPOC AVΓ. Kopf des Kaisers, Rvs. s. Münztafel III. No. 3[b]). Vergl. Mionnet, Descript. II, 307, 58 und Suppl. IV. 362, 79.
2. Amastris, Heracleae Bithyniae Regina, Arg.; Avs. Kopf mit phrygischer Mütze, Rvs. s. Münztafel III. No. 4. Vergl. Mionnet, Descript. II, 445, 182.
3. Amastris Paphlagoniae, Arg.; Avs. unbärtiger männlicher Kopf (des Lysimachos?) rechtshin mit der phrygischen Mütze und einem Lorbeerkranze, Rvs. s. Münztafel III. No. 5. Vergl. Mionnet, Suppl. IV, 552, 8[c]).
4. ——, Antoninus Pius, Ae.; Avs. ..... Kopf des Kaisers, Rvs. HPA AMACTPIANΩN, Hera stehend, die Rechte auf das Scepter gestützt, die Linke vorgestreckt, zu ihren Füßen ein Pfau. Vergl. Mionnet a. a. O. 555, 27.

a) Bei Cohen, Méd. imp. Vol. VII. p. 133 No. 5, abgeb. pl. IV. Siehe Münztafel III. No. 11.

b) Die Zeichnung nach einem Exemplare der königl. Sammlung in Berlin unter Vergleichung eines solchen der Imhoof-Blumer'schen Sammlung.

c) Die Zeichnung nach einem neuerlich erworbenen Exemplare der königl. Sammlung in Berlin. Vergl. die verwandte Münze des Caracalla bei Mionnet a. a. O. p. 564 No. 88, abgeb. bei Lenormant, Nouv. gal. myth. pl. XIII. No. 2.

5. Dioshieron Lydiae, Nero, Ae.; Avs ZЄVC. NEPΩN. KAICAP, gegen einander gewendete Köpfe des Zeus und des Kaisers, Rvs. ΔIOCIEPEITΩN. KOPBOVΛΩNOC: Hera stehend mit dem Scepter, zur Seite die Inschrift HPA. Vergl. Mionnet, Descript. IV, 36, 185.
6. Cos, Antoninus Pius, Ae.; Avs AVT. KAICAP. ANTΩNINOC, Kopf des Kaisers, Rvs. KΩIΩN, Hera mit dem Schleier, die Linke auf das Scepter gestützt, die Rechte mit der Phiale vorgestreckt auf einem von zwei Pfauen gezogenen Wagen. Vergl. Mionnet, Descript. III, 410, 95, abgeb. bei Lenormant, Nouv gal. myth. pl. XII. No. 3[a].
7. Halicarnassus, Caracalla et Geta, Ae.; Avs. AV. KAI. AV. ANTΩNEINOC K.... ΠO.... ΓETAC. C.... Köpfe der beiden Kaiser, Rvs. AΛIKAPNACCEΩN KAI KΩIΩN OMON, der s. g. Zeus Askraeos von Halikarnaß[b]) und die Hera von Kos, diese wie in No. 6 mit Scepter und Phiale, zwischen zwei Pfauen, einander gegenüber stehend, im Abschnitt: APX. EVΦPANTAKOV. Γ. Vergl. Mionnet, Suppl. VI, 498, 312, abgeb. bei Lenormant a. a. O. pl. XIV No. 15[c]). S. Münztafel III. No. 6.

Dazu kommen noch die der Vollständigkeit wegen zu erwähnenden Münzen mit Darstellungen des Parisurteils, nämlich

8. Scepsis Troadis, Caracalla, Ae.; Avs. AY.T.KAI.... ANTΩNINOC Kopf des Kaisers, Rvs. Parisurteil in Gegenwart der mit Beischrift IΔH versehenen Nymphe des Ida, welche die Zweige eines Baumes faßt. Vergl. Mionnet, Descript. II. 670. 257 und Suppl. V. 580. 506. Alle drei Göttinnen stehen bekleidet vor dem sitzenden Paris[d]).
9. Tarsus Ciliciae, Maximinus, Ae.; Avs. AYT.K.M.IOY.OYH.MAΞIMEINOC.Π.Π. Kopf des Kaisers, Rvs. Parisurteil, bei welchem Athena und Aphrodite stehend, Hera an dritter Stelle sitzend dem sitzenden Paris gegenüber dargestellt ist. Vergl. Mionnet, Descript. III. 640. 513.
10. Alexandria, Antoninus Pius, Ae.; Avs. AYT.K.T.AIΛ.AΔP.ANTΩNI.....ЄYC. Kopf des Kaisers, Rvs. Parisurteil, bei welchem die drei Göttinen, Aphrodite voran, Hera in der Mitte, abgewendet, vor dem niedriger sitzenden Paris auf einer Anhöhe stehn. Vergl. Mionnet, Descript. VI. 234. 1585[e]).

Daß der Gewinn, den wir für die Kenntniß der künstlerischen Gestaltung Heras aus diesen wenigen Münzen zu ziehn vermögen, ein mäßiger sein müsse, versteht sich wohl von selbst: immerhin aber ist auf Einiges hinzuweisen. Schon der Umstand, daß von den verzeichneten zehn Münzen vier die Göttin[f]) thronend oder sitzend zeigen, ist statistisch nicht gleichgiltig, um so weniger, je mehr diese Gestalten einen statuarischen Eindruck machen und wahrscheinlich nach Statuen gearbeitet sind[g]), wozu noch der auch bei Reliefen und Wandgemälden und bei einigen

a) Vergl. noch bei Mionnet, Suppl. VI, 582, 135 eine fast genau übereinstimmende Münze desselben Kaisers, wo nur die Hera ohne den Pfauenwagen dargestellt ist.

b) Vergl. Band II. S. 210 f.

c) Vergl. nach Mionnet a. a. O. p. 497 sq. No. 309 mit der Anm. a. eine entsprechende Münze von Septimius Severus und Julia Domna, auf der die Hera angeblich, wie die samische, auf einem Schiffsvordertheile stehn soll, welche aber als überarbeitet gilt.

d) Vergl. Welcker, Alte Denkm. V. S. 425 f. No. 94. 95, m. Gall. heroischer Bildwerke S. 250. No. 96. 97.

e) Abgeb. mehrfach, s. Welcker a. a. O. S. 426, Note 56. — Eine vierte Münze mit einem angeblichen Parisurteil, unter Gordianus in Daldis in Lydien geschlagen, abgeb. bei Mionnet, Suppl. VII. pl. 11. No. 1, welche Stephani im Compte-rendu de la comm. imp. arch. de St. Pétersb. pour l'année 1861. S. 34 in der Anmerkung neuerdings angeführt hat, kann als hieher gehörig nicht anerkannt werden.

f) Die Ansicht, daß in den Münzen No. 2 und 3 in der sitzenden Figur mit dem Kalathos auf dem Haupt und der Nike auf der Hand die Königin Amastris oder die Personification der Stadt Amastris zu verstehn sei, ist falsch; das Erstere würde aller Analogie widersprechen, das Andere wird dadurch widerlegt, daß die Stadtgöttin von Amastris in Amazonengestalt gebildet worden ist. Vergl. Lenormant, Nouv. gal. myth. p. 84.

g) Vergl. für No. 1 auch Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 61.

Vasenbildern hervorzuhebende Umstand kommt, dass die sitzende Stellung der Hera bei dem Parisurteil, wie in No. 9, schwerlich für diese Scene erfunden, sondern in sie übertragen worden ist. Von ihnen schließt sich diejenige von No. 1 offenbar in Haltung und Bekleidung am nächsten an die argivische Hera des Polyklet an, wie sie uns die Münzen von Argos Münztafel III. No. 1 und 2 kennen lehren, während die Figur auf der Münze No. 2 und 3 in so fern in bemerkenswerther Weise abweichend componirt ist, als sie, auf einem mit hoher Rückenlehne und mit Armlehnen versehenen Throne höchst würdevoll sitzend, die Aufstützung des einen Armes auf das Scepter aufgegeben hat und, auf der Rechten die attributive Figur tragend, die Linke bequem auf die Armlehne ihres Thrones legt, an welchen, hinter der Göttin ihr Scepter nur angelehnt ist. Es erinnert diese Composition an diejenige einiger Reliefe [a]), ohne gleichwohl in diesen wiederholt zu sein. Was aber die attributive Figur auf ihrer Rechten anlangt, so wird dieselbe in allen Beschreibungen dieser Münze als Nike gefaßt, es ist also vielleicht nur Zufall, daß dieselbe in dem auf der Münztafel III. No. 4 abgebildeten Exemplare des königl. Münzcabinets in Berlin wie ein nackter Eros von sehr fetten Formen erscheint, vielleicht aber handelt es sich um eine wichtige Variante. Der strahlenbekränzte Kopf des Sonnengottes, welchen diese Figur entweder hält oder zu dem sie die Hände emporstreckt, kann sich nur auf die himmlische Herrschaft der Göttin beziehn, ähnlich wie Sonne und Mond, welche auf einer bekannten Gemme (s. die Gemmentafel No. 8) auf den Eckpfeilern ihres Thrones erscheinen, während Sterne, oder bestimmter das Siebengestirn ihr Haupt umgiebt. Eigenthümlicher ist die Hera der Münze von Chalkis No. 1 (Münztafel III. No. 3), wenn auch nicht in dem Grade, wie es nach früheren Abbildungen [b]) scheinen könnte. So hat sie keineswegs ein in dem Grade auffallend knappes, leicht gewelltes, wie Wieseler meint, wollenes Untergewand, wie es jene Abbildungen zeigen, vielmehr bildet der, was auch erst hier deutlich wird, unzweifelhaft gegürtete Ärmelchiton über der Brust und sie verhüllend durchaus normale Falten und erscheint unterwärts an den Füßen in parallel herablaufenden Falten wieder, auch ist das Obergewand nicht so weit herabgesunken, wie es dort erscheint, sondern umgiebt den Schooß und die Beine wesentlich so wie bei der argivischen Hera, nur daß kein Zipfel desselben auf der Schulter ruht. Ihr Haupt schmückt ein niedriger Kalathos oder Stephanos, wie derselbe, etwas höher auch bei No. 3 wiederkehrt. Richtig ist, daß der Sitz der Göttin nicht ein Thron oder ein anderer künstlicher Sessel, sondern ein Felsblock oder ein Berggipfel zu sein scheint. Einen Beinamen Ἀκραία der Hera kennen wir aus Euboea nicht, dagegen wird die Erinnerung an ihren an den Berg Ocha geknüpften Hochzeitsmythus [c]) oder auch an ihren Cultus auf dem Berge Dirphys als Dirphya [d]) ge-

a) So besonders ein Matteisches bei Bartoli et Bellori, Admiranda tab. 22 »in aedibus Matthcorum« (= Spence, Polymetis pl. 9 »in the court of palazzo Mattei«), vergl. auch Clarac, Mus. de sculpt. II. pl. 211 No. 235 und das Relief von Chios in den Denkmälern d. a. Kunst II. 66.

b) Denkm. d. a. Kunst II. No. 61 nach Eckhel, Numi anecd. tab. X. Fig. 20. Daß in der Inschrift die Worte ΧΑΛΚΙΔΕΩΝ in der Umschrift und ΗΡΑ rechts und links neben der Figur nicht zusammengefaßt werden dürfen, vielmehr Χαλκιδέων die Münze und Ἥρα allein die Figur angeht, braucht kaum bemerkt zu werden. Eckhels Vermuthung a. a. O. p. 162, es handele sich hier um eine Ἥρα Νυμφευομένη lässt sich nicht erweisen.

c) Steph. Byz. v. Κάρυστος vergl. Welcker, Griech. Götterl. I. S. 364.

d) S. Welcker a. a. O. S. 365

nügen, um diesen Sitz der Göttin verständlich zu machen, deren ruhig einfache Erscheinung in dem Münztypus und namentlich deren schlichte Scepterhaltung mit einem Worte hervorgehoben zu werden verdient.

Was aber die stehenden Heragestalten der Münzen No. 4—7, 8 u. 10 anlangt, von denen diejenigen von No. 6 und No. 7 als identisch und grade in ihrer doppelten Verwendung auf einer Münze von Kos und auf einer Homonoiamünze von Kos und Halikarnaß als Nachbildung eines Cultusbildes zu gelten haben, so mag nur bemerkt werden, daß sie alle in der Hauptsache der Composition, der Gewandung und auch der gewöhnlichen Attribute der Göttin mit einander und nicht minder mit den gewöhnlicheren Relieffiguren übereinstimmen, nur daß die Göttin von Kos mit dem Schleier ausgestattet ist und daher am meisten den oben Cap. VI. als No. 8—11 näher besprochenen Statuen und Statuetten entspricht, ohne gleichwohl die auffallend stolze Haltung der Marmorstatue No. 8 zu haben. Es verdient diese Uebereinstimmung deswegen Hervorhebung, weil auch sie neben anderen Umständen zeigt, daß es sich bei dem statuarischen Typus nicht ausschließlich um einen römischen Typus, insbesondere um den der Juno Regina handelt. Auch die Hera in dem Parisurteil No. 10 in ihrer festen und stolzen, von Paris weggewendeten Stellung macht ganz den Eindruck einer statuarischen, in diese Scene nicht ohne Geschick übertragenen, obwohl grade so nicht weiter nachweisbaren Composition.

B. Römische Münzen.

Die Bd. II. S. 230 in Beziehung auf die in römischen Münztypen mit Beinamen belegten Juppitergestalten gemachte doppelte Bemerkung, daß erstens mit wenigen Ausnahmen der gleich benannte Gott in mannigfaltig wechselnder Gestalt und zweitens der gleich gestaltete Gott mit mannigfaltig wechselnden Beinamen erscheint, daß folglich diese Typen kunstmythologisch gleichgiltig sind, trifft in vollem Maße auch bei den Münzen mit Junotypen zu, nur ist hier bei einer ungleich geringern Zahl von Typen und von Münzen überhaupt, die Thatsache viel leichter zu übersehn und festzustellen, als dort. Indem es sich aber an dieser Stelle nicht um die benannten Cultusgestalten und um die wenigen, bestimmten Cultusnamen wenigstens in den Attributen entsprechenden Typen handelt, ist hier nur Weniges anzuführen, welches gleichwohl den vorstehenden Satz auch seinerseits zu belegen im Stande ist.

Unbenannte oder nicht mit Beinamen bezeichnete Junogestalten bieten die Münzen beider Faustinen, der Lucilla, Crispina, Julia Domna und Julia Maesa[a]). Diese Typen zeigen die Göttin bald stehend, und zwar ausgestattet mit dem Schleier, mit dem Scepter, der Patera, hier (Faustina d. j.) außerdem unter Beifügung des Pfaues, dort (Faustina d. ä.) ohne diesen, auch gelegentlich ohne Schleier (Maesa), bald sitzend mit denselben Attributen, mit und ohne Schleier, mit und ohne Pfau (Faustina d. j., Lucilla). Ganz dieselben Typen mit allen angegebenen größeren und kleineren Varianten kehren mit der Beischrift Juno Regina (oder Junoni Reginae) wieder bei Faustina d. j., wo die Göttin sitzend[b]), bei Faustina d. ä. und d. j., Lucilla, Julia Domna, Julia

a) Vergl. Cohen, Descript. hist. des monnaies communément app. médailles impériales Vol. II. p. 431, 85 sq., p. 482, 42 sqq. Vol. III. p. 46, 60, p. 194, 11 sq., p. 337, 43 sqq., p. 558 sq., 6 sq.

b) Cohen a. a. O. II., 582, No. 53.

Maesa[a]) und Anderen, wo sie stehend, mit dem Schleier ausgestattet (gewöhnlich) und auch ohne denselben (Faustina d. j.) dargestellt ist. Und wiederum derselbe Typus der stehenden Göttin mit den genannten Attributen, Scepter und Patera, Schleier und dem beigegebenen Pfau wiederholt sich mit der Beischrift Juno Conservatrix auf Münzen der Julia Domna[b]), der Salonia[c]), der Mammaea[d]) u. A., ohne Pfau auf denen der Julia Maesa[e]) u. A. und abermals keine andere Gestalt zeigt die Juno Victrix auf Münzen der Salonina[f]). Wäre die Erscheinung auf diese Fälle beschränkt, so würde sie nichts Auffallendes enthalten, denn Regina, Conservatrix, Victrix sind keine Cultusbeinamen; die mit diesen Bezeichnungen belegte Juno ist Juno schlechthin oder die auf dem Capitol in der Trias verehrte, seltsam ist nur, daß auch Lucina unterschiedlos in dem Typus der stehenden, mit Scepter und Patera ausgestatteten Juno wieder erscheint[g]). Kunstmythologisch aber genügt es vollkommen, von jedem der erwähnten Typen ein Beispiel zu geben und ein solches bietet die III. Münztafel unter

No. 7. in einer Münze der jüngern Faustina[h]); für die sitzende Göttin (Beischrift IVNONI REGINAE),

No. 8. in einer Münze der Julia Mammaea[i]) für die stehende Göttin mit den Attributen von Scepter, Patera, Pfau und dem Schleier (Beischrift: IVNO CONSERVATRIX),

No. 9 in einer Münze der Sabina[k]) für dieselbe Göttin mit hoch aufgestütztem Scepter (Beischrift IVNONI REGINAE),

No. 10. in einer Münze der Manlia Scantilla[l]) für die stehende Göttin mit denselben Attributen, aber ohne Schleier (Beischrift IVNO REGINA),

No. 11. in einer Münze der Sabina[m]) für die stehende Göttin mit den Attributen der Patera und des Füllhorns (Beischrift IVNONI REGINAE).

Auf die Junogestalten mit wirklich bedeutsamen Beinamen und besonderen Attributen soll weiterhin zurückgekommen werden, hier sei nur die Juno Regina auf der Münze der Sabina (No. 11) hervorgehoben, welche mit diesem an sich nichts Besonderes bedeutenden Beinamen das sehr ungewöhnliche Attribut des Füllhorns verbindet und eben hierdurch für die Kritik und Benennung einer Reihe von Bronzestatuetten die Wichtigkeit erhält, welche schon ihres Ortes im sechsten Capitel hervorgehoben worden ist.

2. Geschnittene Steine.

Auch im Gebiete der geschnittenen Steine ist die Ausbeute an Darstellungen der Göttin in ganzer Gestalt eine in jedem Betracht äußerst dürftige, insofern die wenigen überhaupt vorhandenen Gemmen von nur untergeordnetem Interesse sind.

Anzuführen sind etwa folgende Steine:

1. Hera (Juno Caelestis) thronend von vorn; auf den Säulen der Rückenlehne

a) Cohen a. a. O. II. 431, 87 sq., p. 582, 51 sq., III. 41, 15, p. 337, 49, p. 559, 9 sq.
b) Cohen a. a. O. III. 337, 48.
c) Cohen a. a. O. IV. 468, 43.
d) Cohen a. a. O. 78, 11.
e) Cohen a. a. O. p. 559, 8.
f) Cohen a. a. O. IV. 468, 49.
g) So bei Faustina d. j. Cohen II, 582, 47 f.
h) Cohen II, 582, 53. Die Zeichnung nach einem Exemplar der k. Sammlung in Berlin.
i) Nach Cohen a. a. O. IV. pl. 2. Mammée No. 11.
k) Vergl. Cohen a. a. O. II. p. 257, 18 nach einem Original in Berlin.
l) Nach Cohen a. a. O. III. pl. 5. Manlia Scantilla 7.
m) Nach Cohen a. a. O. VII. pl. IV. p. 133 No. 5.

ihres Thrones links das Haupt des Sol, rechts dasjenige der Luna, ihren Kopf umgeben sieben Sterne, nicht, wie gesagt worden, die Planeten, sondern am wahrscheinlichsten die septem triones oder der Arkturus, möglicherweise auch die Pleiaden. Die Göttin selbst ist eine jugendlich schlanke, oberwärts leicht bekleidete und durch kein weiteres Attribut ausgezeichnete Gestalt. Unbekannten Besitzes[a]). Siehe die Gemmentafel No. 8.

2. Hera thronend linkshin profilirt mit den Attributen des Scepters, der Phiale und des Pfaues, das Haupt mit der Stephane geschmückt und hinterwärts verschleiert, verwandt in der ganzen Composition den sitzenden Heragestalten auf römischen Münzen (s. Münztafel III. No. 7), entfernter auch derjenigen der Stadt und der Königin Amastris (Münztafel III. No. 4). Angebliches Smaragdplasma unbekannten Besitzes[b]). Siehe die Gemmentafel No. 9.

Ähnlich ist eine Gemme der ehemaligen Poniatowskyschen Sammlung[c]), nur daß der Sitz der Göttin ohne Lehne, ihre Haltung ein wenig bewegter und der Schnitt etwas roher ist.

3. Hera stehend von vorn, sehr übereinstimmend mit der vaticanischen Statue Cap. VI. No. 8 und den entsprechenden Reliefiguren. Ehemals in der Brühlschen Sammlung befindlich gewesener Carneol[d]). Siehe die Gemmentafel No. 10.

Außer in diesen Einzeldarstellungen und in einigen anderen, mit offenbarem Unrecht auf sie bezogenen oder modernen, von denen hier geschwiegen werden kann, kommt Hera noch in einigen Gemmen mit Darstellungen der capitolinischen Trias vor, so in einem kleinen Chalcedon des florentiner Cabinets[e]), einer Sardonyxgemme der ehemaligen Poniatowskyschen Sammlung[f]) und ein paar anderen Steinen unbekannten Besitzes[g]); und endlich in einer beträchtlichen Anzahl von Cameen und Intaglios mit Darstellungen des Parisurteils. Allein die erstere Reihe von Gemmen ist durch die Bank unbedeutend und ohne irgend welche Erheblichkeit für die kunstmythologische Gestaltung der Hera und von denen der zweiten Reihe (Parisurteile) muß hier ganz abgesehen werden, ein Mal weil unter ihnen, so weit sie publicirt oder durch Abdrücke bekannt sind, eine Menge mehr oder weniger augenscheinlich unantike oder als modern verdächtige Steine sich finden, unter denen aufzuräumen nicht hier der Ort ist, sodann weil diese Steine Hera meistens, der Situation gemäß in Gestaltungen und in Costümen zeigen, welche für ihre regelmäßige Entwickelung offenbar ohne allen Werth sind. Einzelne Gemmen und Pasten aber, von denen man dies nicht sagen kann, welche vielmehr die Göttin in der ihr gewöhnlichen Gestaltung darstellen, sind zu unbedeutend um lehrreich zu sein und um eine Anführung im Einzelnen zu rechtfertigen.

a) Vergl. Wieseler im Texte zu den Denkm. d. a. Kunst II. 65, der auch für die Erklärung und ihre Begründung das Nöthige giebt. In dem handschriftlichen Verzeichniß zu der großen Cadesschen Abdrucksammlung, in der Classe I. B. No. 13 ein der Zeichnung auf der Tafel zum Grunde liegender Abdruck ist, wird die Gemme als ein »plasma di smeraldo« angegeben; da jedoch die Bezeichnung des Besitzers fehlt, wird diese Angabe offenbar ebenfalls verdächtig.

b) Ein Abdruck bei Cades a. a. O. No. 12.

c) Ein Abdruck bei Cades a. a. O. No. 11.

d) Ein Abdruck in Lipperts Daktyliothek, Supplement No. 47.

e) Museum Florentinum I. tab. 57 No. 4, ein Abdruck bei Lippert a. a. O. No. 29.

f) Ein Abdruck bei Cades a. a. O. Classe I. A. No. 177.

g) Abdrücke bei Cades a. a. O. No. 178 und 179.

ACHTES CAPITEL.

Hera in Reliefen.

Διὸς κυδρὴ παράκοιτις.
Hom.

So wie Bd. II. S. 169 ff. die Reliefe, welche Zeus darstellen, sind hier diejenigen, in denen Hera erscheint, in die a. a. O. bei Zeus näher bestimmten Hauptabtheilungen der griechischen nebst den griechisch-römischen und der specifisch römischen einzutheilen.

Verzeichniß der Reliefe.

A. 1. Griechische.

A. Im Friese des Parthenon[a]). S. Atlas Taf. I. No. 7.

B. Im Friese des s. g. Theseion[b]). S. Atlas Taf. IX. No. 29.

C. Im Friese des Tempels der Nike Apteros in Athen, sehr ungewiß[c]).

D. Relief an einem Hause in der Nähe des Bazars von Chios[d]); die Beziehung des Ganzen auf den Tod der Semelé ist sehr fraglich, daß aber die neben Zeus thronende weibliche Figur Hera sei, kann nicht wohl bezweifelt werden, nur darf man nicht übersehn, daß die einzige skizzirte Publication dieses Monumentes in den Antiquities of Jonia T. I. p. IV. Vignette als Grundlage der Einsicht in die Einzelheiten dieser Figur und ihres Costüms nicht ausreicht[67]).

A. 2. Griechisch-römische.

E. Relief von der Ara Capitolina[e]), die großen Götter stehend um den thronenden Zeus gruppirt, Hera diesem gegenüberstehend, hinterwärts zur Hälfte weggebrochen.

F. Relief im Louvre No. 232[f]), Hera auf Hebes Schulter gelehnt (?) vor dem sitzenden Zeus.

G. Relief im Museo Chiaramonti des Vatican[g]), angeblich Hera und Thetis, eine Deutung, welche sehr bedenklich, aber schwer durch eine andere zu ersetzen ist, um so mehr, da das Relief Fragment ist. Die Figur der Hera unterliegt keinem Zweifel, doch sind ihr Kopf und ihr rechter Arm modern[68]). S. Atlas Taf. X. No. 17.

H. Parisurteil, an der Ara Casali, jetzt im Hofe des Belvedere im Vatican[h]). S. Atlas Taf. X. No. 18.

I. Parisurteil, Stuccorelief, gefunden in einem Grabe an der Via Latina bei Rom[i]).

---

a) Vergl. oben S. 39 und für andere Abbildungen Bd. II. S. 169 Note a, zu denen kommt: Michaelis, Der Parthenon, Atlas Taf. 14. Fig. 29.

b) Vergl. oben S. 40 und für weitere Litteratur Bd. II. a. a. O. Note b.

c) Vergl. wegen der Abbildungen Bd. II. a. a. O. Note c, zur Deutung der Figuren Gerhard in den Ann. dell' Inst. von 1841 p. 71 mit der tav. d'agg. E., wo die Gruppe dreier Figuren am rechten Ende des Erhaltenen, einer von zwei stehenden umgebenen sitzenden Frau mit den Namen: Hebe, Hera, Eileithyia bezeichnet wird. S. auch noch Welcker, Alte Denkm. I. S. 95 Note 19 und Friederichs, Bausteine S. 188 f.

d) Vergl. Bd. II. a. a. O. mit Note e.

e) Beschreib. Roms III. I. S. 230, abgeb. Mus. Capitol. IV. tab. 8, E. Braun, Vorschule Taf. 5 und sonst in abhängigen Nachstichen.

f) Clarac, Catal. No. 232, Fröhner, Notice de la sculpt. ant. Mus. du Louvre I. p. 28 No. 6, abgeb. u. a. bei Bouillon, Mus. des ant. III. bas rel. pl. 1. Vergl. noch Kekulé, Hebe S. 49 No. 6.

g) Jetzt No. 641, Beschreib. Roms II. II. S. 80, abgeb. Mus. Chiaramonti I. tav. 8. Vergl. Friederichs a. a. O. S. 474.

h) Abgeb. mehrfach, am genauesten bei Wieseler, Die Ara Casali, Götting. 1844.

i) Abgeb. Mon. dell' Inst. VI. tav. 52. 1, vergl. Annali von 1861 p. 224 sq.

K. Peleus' und Thetis' Hochzeit, Terracottarelief der Campanaschen Sammlung, jetzt in Petersburg (?)[a].

L. Herakles' Thaten, im Gabinetto delle maschere im Vatican[b]. Die Hauptdarstellung wird von drei Nischen, in welchen ganz statuarisch behandelte Gottheiten angebracht sind, in fünf Abtheilungen getheilt; in der zweiten oder mittlern Nische: Hera (Kopf und r. Arm sind neu), in der ersten Athena, in der dritten Dionysos. S. Atlas Taf. X. No. 21.

Sarkophage.

M. Apollon und Marsyas, im Palaste Doria Panfili in Rom[c]; Hera als die griechische Göttermutter rechts der Kybele als der phrygischen Göttermutter links gegenübersitzend[69]. S. Atlas Taf. IX. No. 30.

N. Parisurteil, in der Villa Ludovisi in Rom[d]. S. Atlas Taf. X. No. 20.

O. Parisurteil, in der Villa Medici in Rom[e].

P. Parisurteil, in der Villa Doria Panfili in Rom[f].

Q. Parisurteil, im Louvre No. 235[g]. S. Atlas Taf. IX. No. 32.

R. Parisurteil, im Louvre No. 236[h].

R¹. Parisurteil, in Dessau (Wörlitz?)[i][70].

S. Hephaestos' Sturz, in Berlin No. 251[k]. Hera als Halbfigur in der Höhe angebracht.

Köpfe.

T. An einem Bogen des Amphitheaters in Capua[l].

U. Terracotta, in der Campanaschen Sammlung[m], jetzt?

B. Römische.

1. Sarkophage.

a. Mars und Ilia, im Palast Mattei in Rom[n]. S. Atlas Taf. IX. No. 31.

b. Mars und Ilia, im Dome zu Amalfi[o]. Die drei capitolinischen Gottheiten neben einander sitzend.

c. Kampf der Musen und Sirenen, im Palaste Neri in Florenz[p]. Die drei capitolinischen Gottheiten, Juppiter sitzend, Minerva und Juno neben ihm stehend. S. Atlas Taf. III. No. 19.

---

a) Abgeb. bei Campana, Opere in plastica tav. 60, vergl. tav. 61 u. 62.

b) Jetzt No. 411, Beschreib. Roms II. II. S. 206 No. 15, abgeb. bei Pistolesi, Il Vaticano descritto V. tav. 71.

c) Abgeb. bei Gerhard, Ant. Bildwerke Taf. 85.

d) Abgeb. in den Mon. dell' Inst. III. tav. 29, wiederholt bei Jahn in den Berichten der k. sächs. Gesch. d. Wiss. von 1849, Taf. 4. 2 u. in m. Gall. heroischer Bildw. Taf. XI. No. 12.

e) Abgeb. nach einer Zeichnung im Cod. Pighianus bei Jahn a. a. O. No. 1; über sonstige Abbildungen s. dort S. 55; eine jüngst bekannt gewordene im Cod. Coburg. ist von Matz in den Monatsberichten der berl. Akad. von 1871 S. 491 No. 199 erwähnt.

f) Abgeb. bei R. Rochette, Mon. inéd. pl. 50, genauer in den Mon. dell' Inst. III. tav. 3, noch genauer Ann. dell' Inst. von 1839 tav. d'agg. H, weniger verletzt und ohne die neueren Ergänzungen im Cod. Coburg., s. Matz a. a. O. No. 200.

g) Clarac, Catal. No. 235, abgeb. bei Bouillon III, basrel. pl. 20, Clarac, Mus. de sculpt. II. pl. 214, wiederholt in m. Gall. Taf. XI. No. 13.

h) Clarac, Catal. No. 236, abgeb. Mus. de sculpt. II. pl. 165, genauer bei R. Rochette a. a. O. pl. 76.

i) S. Winckelmann, Mon. ined. im Texte zu Theil I. Abschnitt 1 No. 7, Welcker, Alte Denkm. V. S. 423 No. 84. Ein vom Herzoge von Anhalt-Dessau in Rom gekauftes Relief.

k) Vergl. Gerhard, Berl. ant. Bildw. Nachtrag No. 438, abgeb. in dessen antiken Bildwerken Taf. 81.

l) Abgeb. R. Mus. Borbonico XV. tav. 39.

m) Abgeb. Campana, Opere in plastica tav. 3.

n) Abgeb. mehrfach, aber nur in älteren Publicationen, so in Spences Polymetis pl. 9 und bei Bartoli et Bellori, Admiranda Rom. magnit. tab. 22.

o) Abgeb. b. Gerhard, Ant. Bildwerke 2. Centurie Taf. 118, vergl. Bd. II. S. 172 Note e.

p) Abgeb. bei Millingen, Ancient uned. Monuments II. pl. 15 und sonst, vergl. Bd. II. S. 172 Note d, wo der Aufbewahrungsort unrichtig angegeben ist.

d. Im Gabinetto delle maschere im Vatican No. 426[a]). Die capitolinischen Gottheiten in größerer Umgebung. S. Atlas Taf. X. No. 22.

e. Ebendaselbst No. 430[b]). Ähnliche Darstellung.

f. Sarkophagdeckel in Villa Borghese bei Rom[c]). Dieselben Gottheiten zwischen Sol und Luna und den Dioskuren.

g. Ebendaselbst[d]). Dieselben Gottheiten in einer auf Eros und Psyche bezüglichen Darstellung.

h. Im capitolinischen Museum[e]). Abermals ganz verwandte Darstellung. S. Atlas Taf. X. No. 23.

i. Im ehemaligen Studio Canovas[f]). Fragment einer verwandten Darstellung.

k. In Perugia[g]). Fragment einer Darstellung ähnlich denen der Reliefe d. e. f.

l. Sarkophagdeckel der ehemaligen Campanaschen Sammlung, jetzt in derjenigen der kaiserl. Ermitage in Petersburg[h]). Dieselben Gottheiten und die Parcen zwischen Sol und Luna.

m. Sarkophagdeckel im Museum von Mantua No. 170[i]). Dieselben Gottheiten nebst Fortuna zwischen den Dioskuren, Sol und Luna.

n. In Berlin No. 238[k]), Fragment. Dieselben Gottheiten nebst Mercurius und Sol.

Hera Teleia. Juno Pronuba.

Sarkophag von Monticelli in Petersburg s. oben S. 57 Fig. 6.

Peleus und Thetis, Terracottarelief Campana s. oben Relief K.

Mars und Ilia, Sarkophag Mattei s. oben Relief a.

o. Jason und Medeia, Sarkophag im Louvre No. 373[l]).

p. Hephaestos und Aphrodite, Sarkophag in Villa Albani in Rom[m]).

q. Menschliche Hochzeit, Sarkophag in der Sala delle Muse im Vatican, jetzt No. 522[n]). S. Atlas Taf. X. No. 19.

r. Desgleichen, Sarkophag im Cortile di Belvedere im Vatican[o]).

s. Desgleichen, Sarkophag im Campo Santo zu Pisa[p]).

t. Desgleichen, Sarkophag im Museum von Mantua[q]).

u. Desgleichen, Sarkophag gefunden in der Villa Taverna in Frascati[r]).

v. Desgleichen, Sarkophag, im Palaste Verospi in Rom als Brunnenkasten dienend, unedirt[s]).

---

a) Vergl. Bd. II. S. 172 Relief d. mit Note g.

b) Vergl. Bd. II. a. a. O. Relief e. mit Note h.

c) Vergl. Bd. II. a. a. O. Relief f. mit Note i.

d) Vergl. Bd. II. a. a. O. Relief g. mit Note k.

e) Vergl. Bd. II. a. a. O. Relief h. mit Note l.

f) Vergl. Bd. II. a. a. O. Relief i. mit Note m.

g) Vergl. Bd. II. a. a. O. Relief k. mit Note n.

h) Vergl. Bd. II. S. 173 Relief l. mit Note a.

i) Vergl. Bd. II. a. a. O. Relief m. mit Note b. und s. Roßbach, Röm. Hochzeits- und Ehedenkmäler S. 161.

k) Vergl. Bd. II. a. a. O. Relief n. mit Note d.

l) Clarac, Catal. No. 373, abgeb. Mus. de sculpt. II. pl. 199. 210. Bouillon III. basrel. pl. 19.

m) Abgeb. bei Winckelmann, Mon. ined. No. 27, Millin, Gal. myth. pl. 38 No. 168*.

n) Beschreib. Roms II. II. S 220, abgeb. bei Guattani, Mon. ined. per l'anno 1795 Agosto tav. I. 2 und bei Pistolesi, Il Vaticano descritto V. tav. 97, vergl. Roßbach, Röm. Hochzeits- und Ehedenkmäler S. 94 f.

o) Beschreib. Roms II. II. S. 131, abgeb. bei Gerhard, Antike Bildw. Taf. 74, vergl. Roßbach a. a. O. S. 105 f. No. 1.

p) Abgeb. bei Lasinio, Sculture de campo santo di Pisa tav. CI. (XXV.) und CII. (XXV.) vergl. Roßbach a. a. O. S. 167 f.

q) Abgeb. bei Labus, Museo della R. Accad. di Mantova T. III. tav. 53, vergl. Roßbach a. a. O. S. 153 f.

r) Abgeb. bei Roßbach a. a. O., vergl. S. 138 f.

s) Vergl. Roßbach a. a. O. S. 169.

w. Desgleichen, Sarkophag Giustiniani [a]), jetzt noch?

x. Desgleichen, Sarkophag Sacchetti [b]), jetzt?

y. Desgleichen, Sarkophag in S. Lorenzo fuori le mura in Rom [c]).

z. Desgleichen, Sarkophag, früher im Garten der Villa Medici in Rom, jetzt in den Uffizien in Florenz [d]).

aa. Desgleichen, jetzt verschollener Sarkophag, abgeb. bei Gori, Inscriptt. antt. III. 34 [e]).

bb. Desgleichen, ebenso, abgebildet bei Gori a. a. O. 24 [f]).

cc. Desgleichen, Sarkophag in der Vorhalle der Kirche Sta. Saba in Rom, unedirt [g]).

2. Andere Reliefe [71]).

dd. Votivara [h]) in Bonn No. 141, mit der Inschrift I.O.M. IVNONI REGINE MINERVAE u. s. w. und den Bildern der drei capitolinischen Gottheiten stehend [i]).

ee. Votivara in Mainz mit den Bildern der Juno und Minerva, des Hercules und Mercur [k]).

ff. Votivstein daselbst mit der Inschrift I.O.M. IVN. REG. u. s. w. und den Bildern beider Gottheiten [l]).

gg. Votivara daselbst mit der Inschrift I.O.M. ET. IVNONI REG. u. s. w. und den Bildern der Minerva, des Hercules und der Juno [m]).

hh. Votivara daselbst mit derselben Inschrift und den Bildern der Minerva, des Mercur und der Juno [n]).

ii. Kleine Reliefplatte von Erz (11 Cm.) im k. k. Münz- und Antikencabinet in Wien No. 680 [o]) Juppiter und Juno.

3. Thonlampen [p]).

α. In Berlin [q]). Die capitolinischen Gottheiten u. s. w.

β. In Neapel [r]). Ebenso.

γ. Abgebildet in Passeri, Lucernae fictiles tab. 29. Ebenso.

Aus der Überschau und vergleichenden Betrachtung der vorstehend verzeichneten Reliefe und wiederum ihrer Zusammenstellung mit den Monumenten anderer Gattungen wird sich, wenn auch grade nicht sehr viel, so doch immerhin Einiges für die künstlerische Gestaltung der Göttin gewinnen lassen, worauf hier mit einigen Andeutungen hingewiesen werden möge.

---

a) Abgeb. bei Bartoli et Bellori, Admiranda etc. tab. 56 »in aedibus Justinianis«, scheint verschollen zu sein und wird bei Roßbach nicht erwähnt.

b) Abgeb. bei Bartoli et Bellori a. a. O. tab. 65 »in aedibus de Sacchettis«, auch dieser Sarkophag scheint verschollen zu sein und fehlt bei Roßbach.

c) Abgeb. mehrfach, aber noch stets ungenügend, so bei Bartoli et Bellori a. a. O. tab. 72, über andere Abbildungen vergl. Roßbach a. a. O. S. 40 ff.

d) Abgeb. am besten bei Guattani, Mon. ined. per l'anno 1784 Giugno tav. 1 e. 2, über andere Abbildungen vergl. Roßbach a. a. O. S. 120 f.

e) Vergl. Roßbach a. a. O. S. 147.

f) Vergl. Roßbach a. a. O. S. 162.

g) Vergl. Roßbach a. a. O. S. 171.

h) Auch hier wie bei Zeus-Juppiter werden nur einige Votivsteine u. dgl. probeweise angeführt.

i) Abgeb. bei Lersch, Centralmuseum rheinländ. Inschriften II. No. 11 vor S. 15.

k) Abgeb. bei Lehne, Alterthümer der Gauen des Donnersberges Taf. I. 2, vergl. das. I. S. 341 No. 116.

l) Abgeb. bei Lehne a. a. O. Taf. II. 4, vergl. I. S. 155 No. 28.

m) Abgeb. bei Lehne a. a. O. Taf. III. 6, vergl. I. S. 154 No. 27.

n) Abgeb. bei Lehne a. a. O. Taf. XIV. 57, vergl. I. S. 159 No. 30.

o) Abgeb. bei v. Sacken, Die ant. Bronzen des k. k. Münz- und Antikencabinets in Wien Taf. XLVIII. No. 7.

p) Auch von diesen nur ein paar Proben, die Vorstellung ist fast immer dieselbe.

q) Abgeb. bei Beger, Thes. Brandenb. III. p. 439 H., vergl. Bd. II. S. 174 α mit Note c.

r) Abgeb. Antichità di Ercolano VIII. tav. 1 p. 5.

Beginnen wir mit der Darstellung im Allgemeinen, so wurde schon bei der Besprechung der Statuen, unter denen sitzende Gestalten der Göttin in verbürgten Exemplaren nicht vorhanden sind, darauf hingewiesen, daß solche in Reliefen nicht gar so selten seien. Der Beweis für die Richtigkeit dieser Behauptung ist in den Reliefen A—D. (C. zweifelhaft), dann I. M. Q. R. R¹. sowie a. und b. gegeben, zu denen nicht allein zu bemerken ist, daß unter den griechischen Typen die sitzenden verhältnißmäßig überwiegender auftreten, als unter den römischen, sondern daß auch in den späteren Darstellungen (I. M. Q. R. R¹. a. b.) die sitzenden Heragestalten fast ohne Ausnahme (nur etwa I. und M.) den Eindruck von in diese Reliefe übertragenen Statuen, ja Tempelbildern machen, die nur den Situationen gemäß um ein Geringes modificirt worden sind, in der Hauptsache aber die Würde und Feierlichkeit ihrer Vorbilder bewahrt haben, was um so mehr sagen will, als sich unter den in Frage kommenden Reliefen Parisurteile befinden (Q. R. R¹.) bei denen es doppelt nahe lag, den strengen und feierlichen Typus aufzugeben und einen aus der Situation, besonders in deren späterer Auffassung abgeleiteten an die Stelle zu setzen, wie dies einzeln, einigermaßen schon in dem Relief P. und bestimmter in dem Stephanischen Terracottarelief (Anm. 70) geschehn ist. Dieselbe Bemerkung trifft übrigens, um dies gleich hier vorweg hervorzuheben, auch mehre, ja die Mehrzahl der bei Parisurteilen stehend dargestellten Figuren der Hera (H. N. O.), von denen ganz besonders diejenige in dem Ludovisischen Relief (N.) vollkommen den Eindruck eines statuarischen Typus macht[a]), die Göttin ganz in ihrer Feierlichkeit und Prächtigkeit wiedergiebt und höchstens in dem schämig geneigten Haupte (das im Vorbild mit nur etwas anderer Bewegung ein gnädig geneigtes sein konnte) und in dem Anfassen des Schleiers, obgleich auch grade dieses ein altüberkommenes Bewegungsmotiv der verschleierten Hera ist (s. oben S. 29), der Situation Rechnung trägt, in welcher die Göttin dargestellt ist. Aber auch von dem Mediceïschen Relief (O.) wird man so ziemlich das Gleiche sagen können und die Hera der Ara Casali (H.) hat so wenig durch die Situation Bedingtes an sich, daß sie fast genau derjenigen in dem vaticanischen Hochzeitssarkophag (q.) und derjenigen in dem Medeiasarkophag im Louvre (o.) entspricht, nur daß diese letztere den Schleier hat, der den beiden anderen abgeht.

Kehren wir noch einmal zu den sitzenden Heragestalten unserer Reliefe zurück, so ist es offenbar, daß sie, und zwar ganz besonders die späteren Exemplare (M. Q. R. R¹. a. b.), als die am wenigsten selbständigen Erfindungen nach dem vorstehend Bemerkten, in wünschenswerther Weise die Lücke in unserer statuarischen Überlieferung ausfüllen, ja daß sie, neben den Münztypen scharf im Auge behalten, bei der Kritik von durch Ergänzungen entstellten Statuen möglicherweise noch eine ganz besondere Bedeutung gewinnen werden. Jedenfalls haben sie eine solche für sich und so gehört denn die Göttin in dem Relief a. zu den großartigst erfundenen Gestalten der Hera[72]), bei welcher, als sie einem der Figur auf den Münzen der Amastris (Münztafel III. No. 4) nahestehenden statuarischen Typus nachgebildet wurde, wenn irgend Etwas, so schwerlich viel mehr geneuert wurde, als die Anordnung des von der Schulter gleitenden Gewandes, indem diese sich aus der Situation ableiten läßt, in welcher die Göttin, die Liebe des Mars zur Ilia begünstigend, hier

a) Vergl. Welcker, Alte Denkm. V. S. 420.

erscheint, während sie sich mit der im Übrigen so großartigen Auffassung der Figur nicht recht verträgt. Unverkennbar ist in dieser Gewandanordnung eine Herübernahme des Motivs, in welchem die oben S. 56 u. 115 besprochenen Statuen und das Relief des Sarkophags von Monticelli übereinstimmen und welches der griechischen Gestaltung der Teleia zuzukommen scheint. Wenn sodann die Reliefe R. und R[1]. Hera mit einer langen Fackel zeigen, welche mit der Situation des Parisurteils, in der wir sie finden, auf keinen Fall Etwas zu thun hat, so liegt Nichts näher, als an einen von den Verfertigern der Sarkophage ohne besondern Sinn in ihre Compositionen herübergenommenen Typus der Geburtsgöttin[a]) zu denken, sei es der griechischen (s. oben S. 19) sei es einer römischen Lucina, welche freilich in Münztypen in der Regel ohne die Fackel gebildet ist, aber doch auch mit derselben, wenigstens wahrscheinlich, nachgewiesen werden kann (s. das X. Cap.). Dieser Figur steht nun aber wiederum diejenige des Reliefs Q. so nahe, daß man gewiß nicht irrt, wenn man sie aus demselben Vorbild ableitet, obgleich sie anstatt der Fackel das Scepter in der linken Hand aufgestützt hält und der Verfertiger dieses Reliefs es der Situation (Parisurteil) angemessen erachtete, die rechte Brust und Schulter der Göttin entblößt darzustellen. Für die Ableitung dieser einander so nahe verwandten Gestalten aus einem statuarischen Typus spricht auch der in beiden Fällen mehr oder weniger prächtig gebildete Thron, welcher zu der dargestellten Scene innerlich nicht paßt, sondern die göttliche Persönlichkeit als solche angeht, was nicht minder auf den Pfau zutrifft, von dem wir sie in beiden Fällen[b]) sowie in dem Relief R[1], begleitet finden und der sich grade in denjenigen Reliefen (siehe d. e. h. k. dd.) neben der Göttin mehrfach wiederholt, in welchen, indem sie die capitolinische Trias darstellen, Juno einen ganz bestimmten sacralen Charakter trägt und wo der Pfau fast nur dann fehlt, wenn er, wie in den Reliefen ee. ff. gg. hh. durch einen neben der Göttin, an dem Platze, den er sonst einnimmt, stehenden Altar ersetzt ist.

Wenn demnach insbesondere die soeben etwas näher beleuchteten sitzenden Relieffiguren der Hera, in zweiter Reihe auch die übrigen oben hervorgehobenen dazu angethan sind, die fehlenden statuarischen Exemplare zu ersetzen, so finden wir unter den stehenden Gestalten der Göttin theils solche, welche, mit statuarischen Exemplaren mehr oder weniger genau übereinstimmend, diesen in ihrer Bedeutung und Erklärung zur Bestätigung dienen, theils solche, welche die statuarisch auf uns gekommenen Typen ergänzen und bereichern.

Das Erstere gilt besonders von den ohne Zweifel mit dem Namen der Regina zu belegenden Junogestalten in den Reliefen mit der capitolinischen Trias (d. e. f. h. k. l. m. n. dd.—hh.), welche in allen ihren beständigen Hauptzügen, der Composition und der äußern Ausstattung, der Gewandung und den Attributen nach mit den Statuen mit dem Schleier Cap. VI. No. 8—14 übereinkommen, ja von denen einige die eine und die andere dieser Statuen sogar in den Bewegungen in gradezu

a) Vergl. auch Welcker a. a. O. S. 423.

b) Für das Relief R. behauptet allerdings Lenormant, Nouv. Gal. myth. p. 75, der Vogel sei eine Gans, was den Abbildungen nach möglich, aber weder an sich noch nach Vergleichung mit dem Relief Q., noch endlich aus allgemeineren Gründen sonderlich wahrscheinlich ist. Aber wäre die Behauptung richtig, so würde grade sie am wenigsten das beeinträchtigen, um das es sich hier handelt, den sacralen Charakter der in Rede stehenden Herafigur. Über die Gans s. im X. Capitel.

auffallendem Maße wiederholen, so die Relieffigur an dem vaticanischen Sarkophage d., die Statue No. 8 mit ihrer eigenthümlich stolzen Haltung und andererseits besonders die Relieffigur an dem capitolinischen Sarkophag h., der jedoch noch mehre andere sehr nahe kommen, die Statue No. 12 mit ihrer frauenhaften Stille und Schlichtheit. Auf die Teleia-Pronuba des Sarkophags von Monticelli und ihr Verhältniß zu den Statuen, deren schönstes Exemplar die Barberinische ist (s. oben S. 56 und S. 115), soll nicht noch einmal zurückgekommen, sondern nur an dasselbe erinnert werden..

Eine wesentliche Ergänzung und Bereicherung der in Statuen überlieferten kleinen Typenreihe bieten in erster Linie die eben so schönen wie charaktervollen Figuren in den Reliefen N. L. G. und O., soweit diese letztere erhalten und von anderen Figuren unverdeckt ist, demnächst die einander verwandten in H. K. q. und o., während die Sarkophage s.—x. die sonst überlieferten Schemata der Göttin um einen offenbar in fast allen Zügen festen und charakteristischen Typus, den einer von der griechischen Gestaltung der Teleia verschiedenen der römischen Juno Pronuba vermehren, einen Typus, der sich in seinen meisten Elementen auch noch in den Reliefen y.—cc. fortsetzt, nur daß bei diesen Reliefen der fraglichen Figur die Stephane fehlt, welche die Göttin auszeichnet, so daß der Gedanke an eine im Übrigen in ihrer Gestalt wie an ihrer Stelle erscheinenden Priesterin nahe gelegt wird[a]).

So hoch man nun auch gegenüber der geringen Zahl von Statuen der Göttin diesen ganzen Zuwachs achten möge, ganz besonders bedeutend und erfreulich ist der in den Reliefen N. L. G. und O. gegebene Gewinn. Es wird in der That in allen Arten von Kunstwerken nicht viele Gestalten der Hera geben, welche sich in stiller Würde und hoheitsvoller Schönheit mit der prächtigen Figur in dem Ludovisischen Parisurteile (N.) messen können, einer, wie schon oben bemerkt, durchaus statuarisch empfundenen Figur, welche sich in ihrer ganzen Erfindung und Composition unmittelbar neben die ephesische Statue (Cap. VI. No. 1) zu stellen werth geachtet werden muß. Und doch ist der Typus schon vermöge der völlig verschiedenen Gewandung, des dort vorhandenen, hier fehlenden Himation und seine Ersetzung durch das den Oberkörper dicht und in schönsten Motiven verhüllende Doppelgewand (Chlamys? denn Chitondiploïs kann man dies nicht mehr nennen), sodann vermöge des bei der Relieffigur vorhandenen Schleiers ein ganz anderer als derjenige der ephesischen und der entsprechenden neapolitaner Statue; wenn er dagegen in mehren Stücken, namentlich in Betreff des Costüms eine unverkennbare Ähnlichkeit mit der Statue im Museo Chiaramonti (Cap. VI. No. 8) bietet, ohne diese freilich zu wiederholen, so kann dadurch sein Werth nur gewinnen, indem er uns in dem griechisch empfundenen, wenn auch von römischer Hand ausgeführten Relief noch schöner, einfacher und feiner als es selbst die vortreffliche wiener Bronze (Cap. VI. No. 9) vermag, also auch wohl in noch größerer Ursprünglichkeit als diese, das griechische Vorbild vor die Augen stellt, aus dem jene römische Statue nebst ihren Wiederholungen in Reliefen, vielleicht grade durch eine Übergangsstufe, wie sie in der wiener Bronze gegeben ist, abgeleitet sein mag.

Noch weit eigenthümlicher im ganzen Bereiche der Heramonumente, als diese

a) Vergl. auch Roßbach a. a. O. S. 44.

Figur ist diejenige in dem vaticanischen Relief L., welcher mit um so größerer Sicherheit ein vollkommen statuarischer Charakter zugesprochen werden kann, als sie als Einzelgestalt componirt durch eine Nische architektonisch umgrenzt und durch eine Basis auch äußerlich gleichsam wie ein Rundwerk hingestellt wird. Von allen Heragestalten, welche wir kennen, selbst die Statue No. 8 und die entsprechende Reliefigur (in d.) kaum ausgenommen, ist dies die bei weitem stolzeste, ja anspruchsvollste; nicht so stark bewegt wie die genannte Statue hat sie mehr den Charakter des in sich Abgeschlossenen und fast Trotzigen, welcher außer durch das hohe Aufstützen des langen Scepters und durch die grade Emporrichtung der ganzen Gestalt ganz besonders durch das Einstemmen der linken Hand in die Seite oder auf die Hüfte bestimmt wird. Es ist das eine Bewegung, über deren mimische Bedeutung Niemand zweifeln kann, von der aber bemerkt werden mag, daß sie bei mehren der schönsten Zeusfiguren[a]), ferner bei Poseidonfiguren zu den beliebten und für deren fest auf sich beruhende Kraft charakteristischen gehört, während sie bei weiblichen Wesen verhältnißmäßig selten nachweisbar ist, wo sie sich aber findet[b]), mit wenigen Ausnahmen[c]) denselben mimischen Ausdruck bietet, wie bei den genannten männlichen Gottheiten und bei unserer Hera. Bei unserer Hera gesellt sich zu diesem Gestus eine reiche und breit behandelte Gewandung, um die Göttin nicht minder prächtig und feierlich als kraftvoll und stolz erscheinen zu lassen, zugleich sie aber in allen Stücken als einen Gegensatz zu der wohl auch prächtigen aber würdevoll stillen und einfachen Gestalt der Hera in dem Ludovisischen Parisurteil (N.) darzustellen.

In dem Gestus der in die Seite gestemmten Hand und in dem Stolz und der Festigkeit der ganzen Haltung ist ihr die Hera des wiener Erzreliefs ii. am allernächsten und weiter diejenige des Reliefs Chiaramonti (G.) verwandt, nur daß diese dadurch, daß sie, anstatt in ruhiger Abgeschlossenheit auf ihr Scepter gestützt dazustehn, in Handlung mit einer zweiten Person gruppirt ist, welche sie am Arm ergriffen hat und zum Aufstehn aufzufordern scheint, ungleich weniger imposant erscheint. Auch die Gewandung ist, wenngleich etwas verschieden geordnet, in beiden Figuren in der Hauptsache dieselbe und somit wird man schwerlich weit fehlgehn, wenn man beide auf eine gemeinsame künstlerische Grundauffassung, auf denselben Idealtypus der Göttin zurückführt, welcher natürlich in der erstern mehr in seiner ursprünglichen Conception, in der letztern in freier Benutzung gegeben ist.

Mit kurzen Worten sei ferner auf die, allerdings verstümmelte Herafigur in dem Mediceïschen Parisurteil O. als auf einen neuen Typus der Göttin verwiesen, welcher in Hoheit und würdevoller Kraft kaum einem andern weicht, vor vielen

a) Siehe Bd. II. S. 131 u. S. 156, Münzen No. 25 u. 27.

b) Vergl. z. B. von statuarischen Typen die Figuren bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 279 No. 751 (Demeter), pl. 417 No. 727 (angebl. Hera, vergl. Anm. 66), pl. 431 No. 749 A (desgl.), pl. 464 No. 867 (Athena) pl. 467 No. 879 u. 880, pl. 471 No. 898 u. 900 (desgl.) pl. 498 D. No. 1053 B. (Melpomene.)

c) Zu diesen gehört in gewissem Sinne schon die in rednerischer Geberde stehende Athenafigur wie bei Clarac a. a. O. pl. 320 No. 871 und pl. 466 No. 867, obgleich auch diese Figur etwas in sich geschlossen Festes hat, ferner die Hestia Giustiniani, von der dasselbe gilt; gänzlich anderer mimischer Bedeutung ist die Aufstützung der Hand auf die Hüfte bei dem anmuthigen Genrebildchen in Stackelbergs Gräbern der Hellenen Taf. 73.

aber durch Schlichtheit der äußern Erscheinung, schon durch die Beschränkung der Gewandung auf den einfachen dorischen Chiton, ohne Überschlag, aber mit fester Gürtung ausgezeichnet ist.

Und endlich muß der mehr anmuthige, fast jugendliche Typus erwähnt werden, der, allerdings mit einigen Verschiedenheiten, aber besonders solchen in der Gewandung, in den Herafiguren der Reliefe H. und K., o. und q. gegeben ist, von denen die Göttin in K. o. und q., obwohl als Hochzeitsgöttin oder Ehestifterin, im ersten Relief zwischen Peleus und Thetis, im zweiten zwischen Iason und Medeia, im dritten in menschlichem Kreise fungirend, von dem in den meisten römischen Hochzeits- und Ehedenkmälern gegebenen Schema der Pronuba bestimmt unterschieden ist und selbst in dem Sarkophag mit der menschlichen Hochzeit, der, wie dies auch Roßbach[a]) anerkannt und hervorgehoben hat, in seiner gesammten Composition, namentlich in den um das Brautpaar gruppirten Figuren mancherlei griechische Nachklänge gewahrt hat, ungleich weniger streng als die römische Pronuba gehalten, eine griechisch gedachte Gestalt von überwiegender Anmuth darstellt.

Werfen wir demnächst einen Blick auf das Costüm der Göttin in den Reliefen, so wird es nach dem, was sowohl im kunsthistorischen Theile wie in dem Statuencapitel über den Schleier gesagt worden ist, die Mühe lohnen, statistisch festzustellen, wie oft und wo sich derselbe bei den Reliefdarstellungen der Hera als der, etwa nächst den Vasengemälden, längsten kunstgeschichtlichen Reihe unter allen Arten von Monumenten findet und wo nicht. Wie überwiegend häufig der Schleier oder ein schleierartig über das Haupt gezogenes Obergewand sich in den archaïschen und archaïstischen Monumenten finde, ist seines Ortes (s. oben S. 28 u. 31) nachgewiesen, desgleichen (S. 39 f.), wie ihn die attische Kunst der ältern Blüthezeit beibehalten hat. An ihre Hervorbringungen reiht sich am nächsten an das chiische Relief D., welches, soweit der Zeichnung zu trauen ist, das Schleiergewand mit einer kleinen Stephane verbindet. In der spätern griechischen oder griechisch-römischen Kunst kehrt sich das Verhältniß um, der Schleier wird seltener und findet sich besonders nur bei denjenigen Relieffiguren der Göttin, welche ihrer Auffassung in Cultusbildern entsprechen oder nahestehn (N. P. Q. R. R[1].), nur ausnahmsweise außerhalb dieses Kreises (I. S. T. U.) während er in E.—H., K.—M., O. fehlt. Dieses sind aber zugleich in der Hauptsache die verhältnißmäßig älteren, am meisten griechischen Darstellungen, während diejenigen, in denen Hera mit dem Schleier ausgestattet, N. und vielleicht könnte man sagen I. ausgenommen, augenscheinlich römische Elemente der Anschauung in sich aufgenommen haben. Unter den römischen Reliefen aber zeigen, ganz der gemachten Wahrnehmung entsprechend, diejenigen, welche die specifisch römische Juno zur Anschauung bringen, diese Göttin in ganz überwiegendem Maße mit dem Schleier ausgestattet, so alle, in denen es sich um die capitolinische Trias handelt (b.—n. dd.), mit alleiniger Ausnahme des Reliefs g., in welchem aber zugleich die für Juno erklärte Figur am wenigsten sicher diese Göttin ist. Allerdings stellen diese Reliefe und diejenigen, in welchem die Juno mit dem Juppiter der Trias oder allein oder in Verbindung mit anderen Göttern erscheint (ee.—hh.) in der Hauptsache nur Exemplare eines Typus der

a) Röm. Hochzeits- und Ehedenkmäler S. 94 ff.

Göttin in zwei Varianten dar, allein es treten ihnen wenigstens noch einige andere zur Seite, in denen es sich um einen verschiedenen Typus handelt, so a. und einige Exemplare aus der Reihe der Pronubareliefe (o.—cc.), aber, auffallend genug, nicht einmal diejenigen, in welchen die Göttin am sichersten ist, während die große Mehrzahl dieser Darstellungen die Göttin ohne den Schleier zeigt. Es geht hieraus allein zur Genüge hervor, wie völlig unberechtigt es ist, wenn von mehr als einer Seite statuarische und sonstige Kunstdarstellungen der Göttin mit dem Schleier mit dem Beinamen »Pronuba« belegt worden sind.

Gehn wir von dem Schleier zu sonstigem Hauptschmucke der Göttin über, so überwiegt als solcher, sei es allein, sei es verbunden mit dem Schleier, die Stephane, und zwar in ihrer gewöhnlichsten halbmondförmigen oder für uns als »Diadem« zu bezeichnenden Gestalt in solchem Maße, daß es nur darauf ankommen kann, die Fälle namhaft zu machen, in denen sie entweder fehlt, oder durch ein anderes Schmuckstück ersetzt ist. Dies ist der Fall außer in A. (Parthenonfries), wo die Göttin bekränzt ist (s. oben S. 39), in E. (Ara Capitolina), wo man, wie bei der Farnesischen Büste (oben S. 71 ff.), den Haarschmuck als Ampyx zu bezeichnen haben wird[a]), in I., wo das Schmuckstück völlig wie eine Mauerkrone aussieht, dennoch wohl kaum als solche, sondern vielmehr als ein Stephanos mit oberer Randverzierung zu betrachten sein wird, wie er in Münzen öfter vorkommt (Münztafel II. No. 29—33) und seines Ortes näher besprochen worden ist (s. oben S. 104)[b]). Einen richtigen Stephanos scheint dann ferner die Pronuba des Reliefs r. (Cortile di Belvedere) zu tragen[c]), Stephanos wird man auch den mit eingravirten Ornamenten verzierten Hauptschmuck der Hera in dem wiener Erzrelief ii. mit dem Herausgeber[d]) nennen dürfen, nur daß er dem Stephanos der argivischen Hera nicht so gleichkommt, wie dieser annimmt; eher könnte man an den eigenthümlichen Stephanos des Herakopfes der eleïschen Münze Münztafel II. No 14 erinnern. Stephanosartig endlich, wie bei dem Herakopfe der bruttischen Münzen (Münztafel II. No. 34), ist der unter dem Schleier hinterwärts halb geborgne Kopfschmuck der sitzenden Hera in den Reliefen mit Parisurteil im Louvre Q. und R., vielleicht auch der in dem Medeiasarkophag o. Gänzlich ungeschmückt scheint das Haupt der Göttin in den Reliefen O. und P. zu sein, wo aber freilich wegen der starken Zerstörung ein sicheres Urteil nicht möglich ist, und eben so ist es ungeschmückt oder nur mit einem schmalen Haarbande versehen, vielleicht, und wenn den Abbildungen zu trauen ist, in den Reliefen d. f. k. außer demjenigen g., wo der Name der Figur ungewiß ist, endlich bei denjenigen Exemplaren des Pronubatypus, welche, zum Theil eben dieses Umstandes wegen, schon früher als die minder sicheren angesprochen wurden.

Anlangend das weitere Costüm der Göttin ist die volle Bekleidung mit Chiton und Himation, welche der Würde und Prächtigkeit der Person am meisten entspricht, in den Reliefen aller Perioden in dem Grade überwiegend, daß auch hier, wie bei der Stephane als Hauptschmuck nur die Ausnahmefälle zu registriren sind.

a) In F. ist der ungeschmückte, in G. und L. der mit der Stephane gezierte Kopf modern.

b) Die Zacken- oder Strahlenkrone der Juno Regina des Reliefs ee. wird wahrscheinlich nur auf Rechnung der Abbildung zu setzen sein.

c) Vergl. Roßbach a. a. O. S. 106.

d) Von Sacken a. a. O. S. 18.

So finden wir denn die Göttin abgesehn von dem Schleier, der in diesen Fällen im eigentlichen Wortsinn so zu nennen und nicht weder Himation noch Palla ist, nur mit dem Chiton bekleidet, in den Reliefen O. d. (Schleier) o. (Schleier) im Sarkophag von Monticelli, in q. w. x. y. (zweifelhaft, Schleier) z. dd. (Schleier) ee. (Schleier) hh. (Schleier). Gegürtet ist dieser Chiton in der bei weitem überwiegenden Mehrzahl der Fälle, nicht ganz sicher allerdings in den Reliefen B. C. S. y., völlig unzweifelhaft dagegen in F. H. M. O. P. a. b. d. e.—h. k. o. q. ee.—ii., ungegürtet sicher nur in G. L. l. und vielleicht dd., während in D. E. I. K. N. Q. R. T. U. c. i. p. r. u. w. x. z. das Obergewand oder ein sonstiger Gegenstand den Chiton an der in Frage kommenden Stelle so bedeckt, daß man über seine Gürtung oder das Fehlen einer solchen keine sichere Entscheidung geben kann, und v. und cc. unedirt sind. Da, wie früher bemerkt, der Mangel der Gürtung des Chiton als für Hera charakteristisch angesprochen worden ist, war es der Mühe werth die vorstehenden Notizen zu geben, welche ohne Weiteres die Irrthümlichkeit jener Aufstellung erweisen. Abgesehn aber von der Gürtung kommt der Chiton bei den Figuren der Hera und Juno in diesen Reliefen, so weit sie dieses Gewand unverhüllt darstellen, so ziemlich in allen den Formen vor, in welchen er überhaupt bekannt ist: ohne Ärmel und ohne Überschlag oder Diploïs (H. O. a. d. g. k. z. und im Sarkophag von Monticelli), ungeärmelt aber mit der Diploïs (A. C. G. L. P. e. q. und vielleicht x.) und endlich mit größeren oder kleineren Ärmeln oder dem diesen entsprechenden durch Spangen zusammengehaltenen Stücke versehn vor (B. F. K. M. Q. R. S. f. h. ff. gg. hh. ii. und vielleicht i.), ohne daß es möglich ist, in dem Wechsel dieser Formen weder ein bestimmtes Princip noch eine Verschiedenheit früherer oder späterer, also kunstgeschichtlicher Auffassung nachzuweisen. Schließlich sei noch erwähnt, daß die Art des Obergewandes, welche sich bei dem Relief N. (Parisurteil in Villa Ludovisi) so schön angewendet findet und welche oben vorschlagsweise als Chlamys bezeichnet wurde, sich ähnlich wenigstens ein Mal, in dem Relief l. wiederholt.

Über die Attribute endlich, mit welchen die Göttin in den Reliefdarstellungen ausgestattet erscheint, ist nur Weniges zu bemerken. So zunächst der Umstand, daß in einer großen Anzahl von Reliefen, welche die sämmtlichen rein griechischen und die diesen zunächst stehenden umfassen, alle beigegebenen Attribute fehlen (A.—H. K. P. b. e. h.—l. o.—cc.). In der demnächst folgenden relativ größten Zahl finden wir die Göttin mit dem bloßen Scepter versehn (I. M.—O. Q. S. a. c. d. f. g. ee. gg. hh. ii.), welches, grade wie in Vasengemälden, meistens als hasta pura erscheint (I. M. N. O. [freilich wohl fragmentirt] a. [fragmentirt?] d. f. hh.), demnächst mit einem kleinen ornamentalen Knauf abgeschlossen (M. S. ee.), der gelegentlich durch einen größern ersetzt ist (Q. c. ii.), ohne daß jedoch auf diesen Unterschied ein Gewicht fiele. Die schmale Spitze, in welche das Scepter in dem Relief gg. auszulaufen scheint, müßte besser, als durch die vorliegende Zeichnung geschieht, beglaubigt sein, um bei der Frage, ob eine Lanze in Heras oder Junos Hand angenommen werden könne (s. oben S. 34 f.), in Anschlag gebracht zu werden.

Mit dem Scepter verbinden als zweites Attribut die Patera nur die beiden römischen Reliefe gg. und hh., während die ebenfalls römischen e. k. l. ee. ff. Juno mit der Patera als alleinigem Attribut ausgestattet zeigen, so wie sie auch in der Statue Cap. VI. No. 12 erscheint. Etwas häufiger ist der Göttin ihr heiliger Vogel,

der Pfau beigegeben (Q. R. [s. oben S. 134, Note b] d. e. k. dd.), dessen Stelle, wie schon früher bemerkt, in den Reliefen ee. und ff. ein neben der Göttin stehender, flammender Altar einnimmt, auf welchen sie ihre Patera auszugießen scheint. Von der an die Stelle des Scepters getretenen Fackel in den Reliefen R. und R[1]. ist oben gesprochen worden. Völlig vereinzelt endlich ist die Frucht (Apfel? s. Anm. 69), welche die Hera in dem Sarkophagrelief mit dem Wettkampfe des Apollon und Marsyas im Palaste Doria Panfili (M.) in der rechten Hand erhebt und welche, mit der Gesammtdarstellung jedenfalls außer aller Verbindung, nur die Annahme bestärken kann, daß es sich in dieser Figur um eine Nachbildung eines Tempelbildes der Göttin handelt.

NEUNTES CAPITEL.

Hera in Vasengemälden freien und spätern Stils, in Graffiti und in Wandgemälden.

Ἥρη παμβασίλεια.
Orph. hymn.

1. Vasengemälde.

A. Hera sitzend.

A. Göttergelage, Mon. dell' Inst. V. tav. 49. S. Atlas Taf. I. No. 22.

B. Parisurteil, Gerhard, Ant. Bildwerke Taf. 43, mit einer Variante bei Gargiulo, Raccolta tav. 116, wiederholt bei Welcker, Alte Denkm. V. Taf. B. No. 4, vergl. S. 410 No. 61. S. Atlas Taf. X. No. 1 und 1 a.

C. Parisurteil, Gerhard, Apul. Vasengemälde Taf. C., wiederholt in m. Gallerie heroischer Bildwerke Taf. X. No. 5[a]). S. Atlas Taf. X. No. 2.

D. Parisurteil, Compte-rendu de la comm. imp. arch. de St. Pétersbourg pour l'année 1861 pl. 3[b]). S. Atlas Taf. X. No. 3.

E. Vorbereitungen zum Parisurteil, Mon. dell' Inst. IV. tav. 18, wiederholt in m. Gall. Taf. X. No. 2[c]). S. Atlas Taf. X. No. 4.

F. Parisurteil, Millingen, Ancient uned. monum. I. pl. 17, wiederholt bei Welcker a. a. O. Taf. B. No. 3[d]).

G. Parisurteil, Gerhard, Ant. Bildwerke Taf. 25[e]). S. Atlas Taf. X. No. 5.

---

a) In Berlin, Gerhard, Neuerworb. Bildwerke No. 1750, vergl. auch Welcker a. a. O. S. 400 f. No. 58.

b) In Petersburg, (Stephani), Die Vasensamml. der kais. Eremitage No. 1807 und vergl. Compte-rendu a. a. O. S. 33 ff.

c) In Originalzeichnung auch im Bull. arch. Napolit. von 1843 tav. 5, wiederholt in der Archäol. Zeitung von 1844, Taf. 4, vergl. Welcker a. a. O. S. 413 No. 68.

d) In früherer Originalzeichnung im Mus. Pio-Clem. IV. tav. A. 1, vergl. Welcker a. a. O. S. 410 f. No. 62, wo die beiden Göttinen meiner Überzeugung nach falsch benannt sind.

e) Auch bei R. Rochette, Mon. inéd. pl. 49. 2, sowie bei Welcker a. a. O. Taf. B. 1 vergl. S. 397, No. 51.

H. Parisurteil, Gerhard, Apul. Vasengemälde Taf. XII[a]). S. Atlas Taf. X. No. 6.

I. Kampf des Daedalos und Enyalios um Hera, d'Hancarville, Antiquités etr. gr. et rom. III. pl. 108, wiederholt Élite céram. I. pl. 36[b]).

K. Hesione, Iphigenia, R. Rochette, Mon. inéd. pl. 41.

L. Hera giebt Herakles die Brust, Minervini, Il mito di Ercole che succhia il latte di Giunone, Napoli 1854.

B. Hera stehend.

M. Parisurteil, Gerhard, Ant. Bildwerke Taf. 33, wiederholt in m. Gall. Taf. X. No. 3 und bei Welcker a. a. O. Taf. B. No. 2[c]). S. Atlas Taf. X. No. 7.

N. Zweifelhafte Vorstellung, d'Hancarville a. a. O. pl. 89, Élite céramograph. I pl. 34, Inghirami, vasi fittili tav. 180. S. Atlas Taf. X. No. 8.

O. Parisurteil, Gerhard, Apul. Vasengemälde Taf. D. 1[d]). S. Atlas Taf. X. No. 9.

P. Io, Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 115, wiederholt Élite céramograph. I. pl. 25. S. Atlas Taf. VII. No. 8[e]).

Q. Parisurteil, Gerhard, Apul. Vasengemälde Taf. D. 2[f]), wiederholt in m. Gall. Taf. XI. No. 1. S. Atlas Taf. X. No. 10.

R. Apollons und Marsyas' Wettstreit, Mon. dell' Inst. VIII. 42.

S. Zeus thronend und Hera, Fragment, Tischbein, Vases d'Hamilton, Naples 1791. Vol. II. pl. 1.

T. Geburt des Erichthonios[g]), Compte-rendu de la comm. imp. arch. de St. Pétersb. pour l'année 1859 pl. 1, wiederholt bei Gerhard, Über den Bilderkreis von Eleusis, Abhh. der berl. Akad. vom Jahre 1863 Taf. 1. S. Atlas Taf. I. No. 23.

U. Parisurteil, Gerhard, Apul. Vasengemälde Taf. II.[h]). S. Atlas Taf. X. No. 11.

V. Götterversammlung, Mon. dell' Inst. II. tav. 31. S. Atlas Taf. X. No. 12.

W. Parisurteil (?), Mon. dell' Inst. I. tav. 57 a., wiederholt Élite céram. II. pl. 87, Denkm. d. a. Kunst II. No. 294[i]). S. Atlas Taf. X. No. 13.

X. Io, Mon. dell' Inst. II. tav. 59. S. Atlas Taf. VII. No. 19[k]).

Y. Götterversammlung, Mon. dell' Inst. VI. VII. tav. 71. S. Atlas Taf. X. No. 14.

Z. Parisurteil, Gerhard, Apul. Vasengemälde Taf. 13[l]).

AA. Perseus giebt Athena das Gorgonenhaupt, Mus. Borbon. V. tav. 51.

BB. Herakles bei den Hesperiden, Millingen, Ancient uned. Monuments I. pl. 3. Hera lediglich Halbfigur in der obern Reihe.

Vergl. außerdem: Gigantomachie, Bd. II. S. 363 f. No. 16, Atlas Taf. V. No. 3 b.

Aus der vorstehenden Liste von Vasenbildern der freien und späteren Stilarten, welche auf Vollständigkeit keinen Anspruch erhebt und aus welcher absichtlich

---

a) In Berlin No. 1011, vergl. Welcker a. a. O. S. 412 No. 64.

b) Und sonst mehrfach, so Millin, Gal. myth. pl. XIII. 48, Denkm. d. a. Kunst II. No. 195, die älteste Abbildung bei Passeri, Pict. Etruscorum in vascul. tab. 255.

c) In Berlin No. 1029.

d) In Originalzeichnung b. Braun, Il Laberinto di Porsenna, Roma 1840 tav. 2, vergl. Welcker a. a. O. S. 408 f. No. 60.

e) Vergl. Bd. II. S. 467 f.

f) In Carlsruhe; in Originalzeichnung auch bei Braun, Il giudicio di Paride 1838 und b. Creuzer, Zur Gallerie der alten Dramatiker Taf. 1 (Schriften z. Archäol. III.), vergl. Welcker a. a. O. S. 403 No. 59.

g) S. Band II. S. 182, Note a, Strube, Studien S. 89.

h) In Berlin, No. 1018, vergl. Welcker a. a. O. S. 412 No. 63.

i) Vergl. Welcker, Ann. d. Inst. XVII. p. 169 u. 185.

k) Vergl. Bd. II. S. 480 No. 19 mit Note b.

l) In Berlin, No. 1020, vergl. Welcker, Alte Denkm. V. S. 412 No. 65.

manche zweifelhafte Heragestalt weggelassen[a]), während nur nach der einen oder der anderen Richtung hin Charakteristisches aufgenommen worden ist, wird sich eine kleine Reihe von kunstmythologisch nicht unwichtigen Ergebnissen in gedrängter Kürze ableiten lassen, welche sich, aus einem noch breitern Material abgeleitet, in der Hauptsache schwerlich ändern werden.

Im Vorbeigehn möge zuvörderst auf die Thatsache aufmerksam gemacht werden, daß Hera in Vasenbildern des an den strengen zunächst grenzenden großartig und zierlich schönen Stils ungleich seltener nachgewiesen werden kann, als in denen der späteren Stilarten, des völlig freien, reichen und üppigen, was ohne Zweifel mit der Liebhaberei für den Gesammtgegenstand, in welchem Hera am häufigsten erscheint, das Parisurteil, in Zusammenhang steht.

Für das Schema aber, nach welchem die Göttin dargestellt ist, wird auf das Sitzen oder Stehn derselben kein all zu großes Gewicht zu legen sein, wie das bei Zeus allerdings der Fall ist (s. Bd. II. S. 183 f.), weil das Sitzen der Göttin in vielen Fällen nicht aus ihrer Würde und Hoheit, sondern aus verschiedenen anderen Motiven abzuleiten ist und sich mehrfach bei anderen Personen derselben Vasenbilder wiederholt, so in A. C. D. E., während es mit dem Thronen der Hera in I. seine eigene Bewandniß hat, insofern es sich hier um den von Hephaestos gefertigten Fesselthron mit seinen unsichtbaren Banden handelt. Nur bei dem Bilde B. und nächst ihm bei den Bildern F. G. H. endlich bei K., wo Hera neben dem thronenden Zeus sitzend dargestellt ist, kann man in dem Sitzen eine Auszeichnung der Person erkennen und unter diesen Beispielen fällt wiederum das größte Gewicht auf das Bild B., welches mit seinem in stattlicher Zierlichkeit gebildeten und auf ein reich verziertes Bathron gestellten Throne vollkommen den Eindruck hervorbringt, den wir von mehren Reliefen erhielten, daß es sich um eine Ableitung der Darstellung aus einem feierlichen Tempelbilde der Göttin oder gradezu um dessen, für ein Parisurteil nicht eben besonders passende Wiederholung handele. Auch in der Art wie Hera sitzt, da wo sie sitzend gebildet ist, kann man für ihre Person charakteristische Momente nicht nachweisen.

Wohl aber giebt es dergleichen charakteristische Compositionen unter den Bildern der stehenden Göttin. Die schon bei einigen Reliefen hervorgehobene Bewegung des Aufstützens der einen Hand in die Seite oder auf die Hüfte ist in den Vasenbildern, zumeist in U. und AA., demnächst in O. und R., am wenigsten sicher in T., mit Absicht wiederholt und zur Vergegenwärtigung heraeischen Stolzes in ausdrucksvoller Weise verwendet, nicht minder deutlich spricht aus der Stellung der Hera in Q. ein hohes Selbstgefühl der Göttin, welches, allerdings durch einen leisen Anflug von Eitelkeit oder Gefallsucht etwas anders gefärbt, uns auch aus dem Bilde Y. entgegentritt. Gemäßigt, aber immer noch fühlbar, finden wir denselben Ausdruck in S. und etwa noch in W. wieder, wo im erstern Falle die Schaustellung der Person der Göttin dem neben ihr thronenden Zeus zu gelten scheint, während es sich im andern Fall um ein Urteil des Paris handelt, vor welchem Hera[b]) hier allein erscheint. Endlich hat die Gestalt der Hera etwas Prächtiges

a) So z. B. die in der Élite céramographique I. pl. 30 (= Stackelberg, Gräber der Hellenen 18), pl. 31 (= Millingen, Vases Coghill 28. 2) pl. 33 (= Tischbein, Vases d'Hamilton, ed. Paris. III. 55) mitgetheilten und auf Hera bezogenen Bilder.

b) Sowohl bei Welcker, Alte Denkm. V. S. 436, wie in den Denkm. d. a. Kunst II.

und Imposantes noch in dem Bilde N., während sie in M. von anspruchsloser Schlichtheit, in Z. die Stellung kaum recht charakteristisch ist und dieselbe in V. eher etwas Schämiges und Bescheidenes an sich hat.

Von sonstigen bestimmten Bewegungen oder Stellungen ist wohl nur eine hervorzuheben, welche schon durch ihre Häufigkeit auffällt, nämlich das Erfassen und Lüften des Schleiers oder Gewandzipfels mit einer Hand (E. Q. S. V. Y. Z. AA.). Obgleich nun diese Bewegung in den einzelnen Fällen von etwas verschiedener mimischer Bedeutung ist, kann man doch, angesichts dessen, was in der archaischen Kunst gäng und gebe ist (oben S. 29) und sich in derjenigen der Blüthezeit wiederholt (S. 39 f.), wohl annehmen, daß dieselbe den Vasenmalern als eine für Hera charakteristische zugekommen und von ihnen nach Füglichkeit verwendet worden ist.

Einige Bemerkungen mehr werden über das Costüm der Hera in diesen Vasenbildern zu machen sein. Bei der schon früher mehrfach erörterten Bedeutung des Schleiers mag von diesem ausgegangen und hervorgehoben werden, daß die Göttin in A. E. F. H. M. N. P. R. S. U. V. W. X. Y. Z. BB.) mit demselben ausgestattet und nur in B. (? Fragment) C. D. G. I. K. L. O. Q. T. und AA. ohne einen solchen dargestellt ist, also in der entschiedenen Minderzahl der Fälle, wobei außerdem bemerkt werden mag, daß diese Vasengemälde, wenigstens in der überwiegenden Mehrzahl, verwandten Stiles, also in einer nicht sehr langen Periode entstanden sind, während der Schleier sich bei Vasenbildern der relativ ältesten (A.) und der spätesten (Y.—BB.) Stilarten findet. Die Art und Form des Schleiers ist nun freilich in den einzelnen Bildern eine sehr verschiedene; wir finden das große Schleiergewand wie am Parthenonfriese, d. h. das als Schleier über den Kopf gezogene Himation in A. M. P., den drei frühesten Vasen der ganzen Reihe, dann ein eigenes, bald etwas größeres, bald etwas kleineres, aber offenbar immer aus leichtem Stoffe bestehendes Schleiertuch in E. F. H. N. R. S. V. X. Y. Z. BB., während endlich in U. und W. sowie bei der kämpfenden Hera in der Gigantomachie Nichts übrig geblieben ist, als ein hinterwärts aus einem andern Kopfschmuck herabhangendes Tüchlein, das vielleicht als Kredemnon bezeichnet werden kann.

Was diesen andern Kopfschmuck anlangt, ist, wie ähnlich bei den Heraköpfen in Münztypen, am häufigsten, ja in ganz überwiegendem Maße, wenn man einen allgemeinen Namen nennen soll, der Stephanos vertreten, der aber unter mannigfach verschiedenen Formen auftritt und in einer Anzahl von Fällen vielleicht gar nicht mehr mit diesem Worte bezeichnet werden darf, sondern gradezu als Kalathos anzusprechen ist. So ganz besonders in T.[a]), demnächst in B. und V., vielleicht auch in W. Einen eigentlichen Stephanos dagegen von Formen, welche mit denen der Münzenköpfe in zum Theil auffallendem Maß übereinstimmen, trägt Héra in den Bildern A. C.—F. I. O. S. U.; in A. ist derselbe grade so mit dem über seinem hintern Theile liegenden Schleier verbunden, wie in der bruttischen Münze Münztafel II. No. 34, und diese Verbindung kehrt wenigstens in der Hauptsache in

---

No. 294 wird die Göttin für Aphrodite genommen, aber die Gründe, die Welcker für diese Benennung beibringt, sind sehr schwach; in den Denkm. d. a. Kunst wird dieselbe gar nicht motivirt.

a) Strube a. a. O. stellt sehr mit Unrecht dies in Abrede und redet ganz verkehrt von einer gewöhnlichen Stephane.

U. wieder; zu E. vergleiche die Nummern 3, 4, 16 derselben Tafel; die oberen Randornamente, welche sich namentlich in D. und O. als emporstehende Blätter oder blattartige Zacken behandelt zeigen, finden ihre nächste Parallele in den Münzen 31—33; das zinnenartige obere Randornament von S., wenn dies in der Tischbeinschen Zeichnung richtig und genau wiedergegeben ist, und von Y., würde sich an dasjenige der Münzen 29 und 30 zunächst anschließen, und zu den vegetabilischen, anthemienartigen Ornamenten an der Fläche der Stephanoi in D. E. O. S. T. bieten die Münzen No. 6, 14, 22, zu dem aus Punkten und Kreisen gebildeten Ornamente der Stephanoi in F. U. W. die Münzen No. 3, 4, 24, 25, 29, 31 die Analoga, so daß eigentlich nur das Strahlen- oder Zackenornament in C. und R. (vergl. Z.) aus Münzen nicht belegt werden kann.

Neben dem Stephanos finden wir den als Ampyx zu bezeichnenden Kopfschmuck der eleïschen Münze No. 15, den auch die Farnesische Büste zeigt, in dem Vasenbilde G. wieder, während die hohe und zackige Stirnkrone, welche die Göttin in dem Bilde H. trägt, gleichsam zu der Stephane den Übergang bildet, mit welcher sie in N. P. Q. R. AA. und BB. geschmückt ist und deren Form sich von der in Marmorköpfen und Münztypen gewöhnlichen in den meisten Fällen nur durch ein blätter- oder zackenförmiges oberes Randornament unterscheidet, welches in AA. am reichsten entwickelt erscheint, in P. sich in kleine Zäckchen zusammenzieht, in N. durch ein rundes Ornament ersetzt ist und nur in BB. ganz fehlt. Die Art wie in N. P. BB. mit der Stephane der Schleier am Hinterhaupte verbunden ist, entspricht fast genau dem, was wir in den Münzen No. 35 und 36 der 2. Münztafel finden.

Grade die vielfache Übereinstimmung der Vasenbilder mit den Münzen hat den Anlaß gegeben, den Hauptschmuck der Hera in den ersteren hier etwas näher zu verfolgen, als es ohne diese geschehen wäre; denn schließlich muß nun doch gesagt werden, daß derselbe kaum in einer der Formen, in welcher er nachgewiesen werden kann, als für die Göttin charakteristisch und nur ihr mit bewußter Absicht von den Vasenmalern gegeben, gelten darf, daß vielmehr fast jede einzelne Form dieses Hauptschmuckes bei einer ganzen Reihe von anderen Göttinen und sonstigen weiblichen Personen in Vasenbildern wiederkehrt, was ohne starke Raumverschwendung nicht in der gehörigen Anzahl von Beispielen nachgewiesen werden kann, aber im Einzelnen auch um so weniger nachgewiesen zu werden braucht, je sicherer ein Jeder, der einige Vasenwerke durchblättert, die Belege in Fülle selbst finden kann.

Auch über die Bekleidung der Hera in Vasenbildern ist nicht viel zu sagen und in ihr am wenigsten wird man eine bewußte und beabsichtigte Charakterisirung der Göttin zu suchen haben; beiläufig sei bemerkt, daß der Situation, in welcher dieselbe sich vor Paris in den betreffenden Vasenbildern befindet, nur ganz einzelne Male, so besonders in U. durch die Entblößung der rechten Schulter und Brust und vielleicht in Y. durch eine gewisse üppige Eleganz leichtstoffiger Kleidung Rechnung getragen ist. Im Übrigen tritt uns die vollere Bekleidung mit dem Chiton und dem Himation und die Beschränkung auf den bloßen Chiton in ungefähr gleich vielen Beispielen entgegen; der Chiton ist bald geärmelt, bald ärmellos, ohne daß in dem einen oder in dem andern Umstand etwas Bestimmtes zu suchen wäre, hat meistens einen mehr oder weniger langen Überschlag (Diploïs) und ist nur aus-

nahmsweise (in O. S. X.) ohne eine solche gebildet. Irgendwelche bemerkenswerthe Besonderheiten der Tracht liegen nicht vor.

Sehr gering endlich ist die Ausbeute aus den Vasenbildern in Beziehung auf die Attribute der Hera, ja von solchen liegt im Grunde, ein Gemälde ausgenommen, nichts Besonderes vor, am wenigsten Etwas, das Hera von anderen Göttinen auszeichnete. Denn nicht der Art ist das Scepter, welches sie nur in wenigen Ausnahmefällen (E. F. K. R. T. Z. AA. und vielleicht BB. [Brustbild]) nicht führt, welches aber anderen Göttinen grade so gut wie ihr gegeben ist und dessen verschiedenartige Verzierungen auch nur in den seltensten Fällen von bestimmter Bedeutung sind. Sicher der Fall ist dies nur in B., d. h. in dem einzigen Gemälde, welches, wie schon oben bemerkt, in alle Wege den Eindruck einer dem Cultus nahe stehenden Darstellung macht. In diesem Bild ist auch der Vogel, mit welchem Heras Scepter bekrönt ist, entschieden nicht gleichgiltig oder zufällig, und es ist nur zu bedauern, daß man schwerlich mit Sicherheit bestimmen kann, ob in ihm ein Adler oder ein Kukkuk[a]) gemeint sei, welchen erstern wir als von Zeus auf die Gattin übertragen, also Hera als Himmelskönigin charakterisirend würden auffassen müssen, während der Kukkuk bekanntlich eines ihrer bedeutsamsten, auf den ἱερὸς γάμος bezüglichen Symbole ist. Auf die verschieden stilisirten Blumen, mit denen die Spitze des Scepters meistens ausgestattet ist, einzugehn, lohnt nicht die Mühe, bedeutsam sind sie in keinem Fall und lassen sich in ihren Formen bequem die eine aus der andern ableiten, so daß auch die fast dreizackartige Gestalt derselben in H. und I. gewiß keine besondere Bedeutung hat. Über die Ungewißheit, ob die Lanzenspitze, in welche das Scepter in O. ausgeht, richtig überliefert sei oder nur auf einem Versehn des Zeichners beruhe, ist schon früher gesprochen worden (s. Anmerkung 23). Für die Echtheit der Überlieferung und die Bedeutsamkeit einer solchen Waffe in Heras Hand bei einem Parisurteil kann man natürlich die von ihr in der Gigantomachie (Atlas Taf. V. No. 3 b.) geführte Lanze nicht geltend machen, wohl aber zeigen gewisse andere Scepterknäufe (wie in N. und etwa Q.), daß für einen modernen Zeichner nicht eben viel dazu gehörte, um ein langgezogenes und spitziges Scepterornament als Lanzenspitze zu versehn und als solche wiederzugeben.

Nächst dem Scepter führt Hera in diesen Vasen relativ am häufigsten noch, obwohl an sich selten das Attribut der Phiale, sicher in G. und F.[b]), vielleicht in B., obwohl hier eine andere Variante der Überlieferung (s. Atlas Taf. X. No. 1. a.) die Phiale durch den Apfel (Granatapfel?) ersetzt und es nicht unbedingt feststeht, ob nicht das Eine wie das Andere lediglich moderner Restauration und Vermuthung verdankt wird[c]).

Alle weiteren Dinge, welche der Göttin beigegeben sind, sind nur scheinbare Attribute, so der vielleicht zum Geschenke für Paris bestimmte Kranz, den sie in H., der Spiegel, den sie, sich schmückend, in E. in der Hand hält, und der schon

a) So nennt den Vogel ohne Bedenken Welcker, Alte Denkm. V. S. 410 No. 61.

b) Die Meinung, hier sei ein Kuchen (γαμήλιος πλακοῦς), nicht eine Phiale gemeint, s. Millingen, Anc. uned. Mon. I. p. 48 und Welcker a. a. O. S. 397 und 411, ist gewiß unhaltbar; auch in G. ist die durch ihren Omphalos vollend unzweifelhaft charakterisirte Phiale verkannt worden, s. Welcker a. a. O. S. 398, aber schon lange von de Witte, Ann. dell' Inst. XVII. S. 166 richtig bestimmt.

c) Vergl indessen Welcker a. a. O. S. 410 Note 28.

früher (oben S. 35) erwähnte Löwe, den sie in M. trägt und welcher in diesem Falle augenscheinlich und sicher nur ein Symbol der Herrschaft ist, welche Hera dem Paris bietet, wie Athene in dem Helme Kriegsruhm und Aphrodite in dem auf ihrer Hand hockenden Eros Liebe[a]), und welcher folglich ein Attribut der Hera besten Falles nur in sehr uneigentlichem Sinne heißen könnte.

Und somit bleibt als ein besonderes Attribut nur der in dem mehrfach als ein von allen anderen verschiedenes hervorgehobenen Vasenbilde B. neben dem Throne der Hera angebrachte Panther übrig, der aber, so oft er sonst vorkommt und so unzweifelhaft seine Deutung in vielen anderen Fällen sein mag, zu Hera gesellt nur in diesem einzigen Falle erscheint und in eben diesem vereinzelten Vorkommen bisher eine ausreichende Erklärung noch nicht gefunden hat.

---

2. Graffiti.

Die Zahl der auf Hera bezüglichen, kunstmythologisch zu verwerthenden Graffiti ist eine sehr geringe; denn von den zahlreichen auf das Parisurteil bezüglichen oder bezogenen Darstellungen[b]), als der Hauptfundstätte, können hier nur ganz einzelne in Frage kommen, weil die Mehrzahl die Göttinen der Situation und ihrer etruskischen Auffassung gemäß in einer Weise (nackt oder fast nackt u. s. w.) zur Anschauung bringt, welche mit ihrer normalen Gestalt und Erscheinungsweise Nichts zu thun hat, während andere Bilder zu roh und unbedeutend sind (so z. B. schon das unten unter d. angeführte), um Berücksichtigung zu verdienen. Außerhalb dieses Kreises aber sind Darstellungen der Hera (Juno) in Graffiti ganz selten. Genannt mögen werden:

a. Cista. Parisurteil, Mon. dell' Inst. Vol. VIII. tav. 29—30[c]). S. Atlas Taf. X. No. 15

b. Spiegel. Desgleichen, Gerhard, Etruskische Spiegel II. Taf. 184[d]). S. Atlas Taf. X. No. 16.

c. ,, ,, Gerhard a. a. O. Taf. 186.

d. ,, ,, Gerhard a. a. O. Taf. 187 von äußerster Rohheit.

e. Cista. Psychostasie (?), die in Rede stehende Figur inschriftlich als IVNO bezeichnet: Mon. dell' Inst. Vol. VI. tav. 54[e]).

f. Spiegel. Aussöhnung des Herakles mit Hera, mit den Beischriften IVNO, IOVEI, HERCELE, Gerhard a. a. O. Taf. 147.

g. ,, Herakles an Heras Brust gesäugt, Gerhard a. a. O. Taf. 126.

Von diesen Gestalten kann am meisten diejenige in a. darauf Anspruch machen, als eine normale Hera zu gelten, deren Stellung, Befangenheit ausdrückend, allerdings durch die Situation (das Parisurteil) beeinflußt ist, aber doch nicht mehr und in keinem anderen Sinne, als dies z. B. auch bei der Hera in dem schönen Ludovisischen Relief (oben S. 135 N.) der Fall ist. Im Übrigen fehlt es ihr weder an matronaler Würde noch an Prächtigkeit der Erscheinung, auf welche

---

a) Vergl. Welcker a. a. O. S. 398.

b) Gerhard, Etruskische Spiegel II. Taf. 184—195, Über die Metallspiegel der Etrusker, Abhh. der berl. Akad. von 1860. S. 472 No. 293—320, vergl. noch Welcker, Alte Denkm. V. S. 427 ff.

c) Vergl. Conestabile, Ann. dell' Inst. von 1866 p. 357 sqq., Schöne das. p. 169. No. 21.

d) Auch Ann. dell' Inst. von 1832 tav. d'agg. F.

e) Vergl. Grimaldi-Gargallo, Ann. dell' Inst. von 1861 p. 151 sqq.

indessen, in sofern sie sich in der reichen Stickerei ihres Gewandes ausspricht, kein sonderliches Gewicht zu legen ist, da auch die Gewänder ihrer Rivalinnen reich gestickt sind; auch das Muster dieser Stickerei, fliegende Vögel, kann schon deshalb nicht als für die Göttin bedeutsam gelten, weil es sich am Gewande der Aphrodite wiederholt. Vor dieser ist Hera durch ein mit einem Anthemion gekröntes Scepter und durch einen, in seiner Art allerdings nicht klaren Schmuck des Haares (Ampyx?)[a]) ausgezeichnet, während Aphrodite hier das Hinterhaupt verschleiert zeigt. Der Vogel, der neben Hera fliegt, nicht aber von ihr auf der Hand getragen wird, wie Conestabile a. a. O. p. 368 meint, kann ganz gewiß kein Kukkuk sein, wofür der Genannte ihn ausgeben möchte, eher möchte man eine Gans erkennen, für welche ihn Helbig gehalten hat; er ist aber auch dazu nicht wesentlich genug von den Vögeln (Tauben?) unterschieden, welche zu zweien der Aphrodite beigegeben sind. Attributiv zur Hera ist er gewiß gemeint, wie die Eule zur Athena und die Tauben zur Aphrodite, aber bestimmt charakterisirt ist er schwerlich zu nennen.

Neben dieser Figur ist zunächst diejenige in b. als eine solche zu nennen, bei welcher dem Zeichner eine klare Absicht, Hera zu charakterisiren, zugeschrieben werden kann, insofern er sie der fast ganz entkleideten Aphrodite gegenüber in ein weites mit Stickerei verziertes Himation gehüllt darstellte und vor jener und der Athena durch eine größere und prächtigere, mit aufrecht stehenden Blättern verzierte Stephane auszeichnete. Ob in der Art, wie Hera den ganz eingehüllten linken Arm auf die Hüfte stützt, ein Zug ihres Stolzes und ihrer auch in dieser Lage gewahrten Würde angedeutet sein soll, mag dahinstehn, insofern diese Bewegung bei der hier gegebenen Gewandung natürlich und künstlerisch beinahe geboten war, um den Arm nicht ganz verschwinden zu lassen.

Bei dem sehr rohen und häßlichen Bilde c., in welchem zwei der Göttinen (doch wohl Hera und Athena), wie in dem Bilde d. Hera allein, den Kopf mit einer Art von phrygischer Mütze bedeckt haben, ist lediglich der Umstand hervorzuheben, daß Hera thronend oder als von ihrem reich verzierten Thron aufgestanden dargestellt ist, worin ein Hinweis auf ihre königliche Würde gewiß gegeben, ein entfernter Nachklang aus Cultusdarstellungen der Göttin aber, wie bei einigen Reliefen (besonders Q. R. R[1].) und Vasengemälden (besonders B.), vielleicht auch noch zu erkennen ist. Von der noch rohern Darstellung in d. ist Nichts zu sagen, denn der Umstand, daß Hera sich hier auf eine niedrige Säule lehnt, hat schwerlich eine tiefere Bedeutung, da auch Aphrodite gegenüber an eine solche gelehnt ist; es ist dies nur ein Auskunftsmittel, um die durch das Rund der Spiegelfläche bedingte gelehnte Stellung dieser Figuren zu motiviren.

Die IVNO in e. ist durch die fast männliche Art der Kleidung (Chiton und Himation) auffallend, im Übrigen eine ganz schlichte, wenig bedeutende Figur, in der man die Göttin schwerlich suchen würde, wenn sie nicht durch die Namensbeischrift bezeichnet wäre. Dasselbe gilt von der IVNO in f., bei der jedoch immerhin, der Parallele zu einigen Reliefen und Vasenbildern wegen, auf die Bekleidung mit einem einfachen, ärmellosen Chiton mit Diploïs hingewiesen werden möge. Die Hera in g. aber endlich unterscheidet sich in jeder Hinsicht so sehr von allen nor-

a) Entschieden mit Unrecht spricht Conestabile a. a. O. p. 366 von einer »stephane in sul capo e lo scettro terminato in punta di lancia« etc.

malen Darstellungen der Göttin, daß man sie nur aus dem dargestellten Gegenstand erschließen kann, sie aber für künstlerisch ganz irrelevant erklären muß.

3. Wandgemälde und Mosaiken.

Auch auf diesem Gebiete bilden die Darstellungen des Parisurteils die Hauptfundstätte für Gestalten der Hera; sie stehn in der folgenden Liste voran und ihnen sind die wenigen anderen Darstellungen angefügt.

α. Wandgemälde in Pompeji, Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens S. 277 No. 1285 [a]). S. Atlas Taf. X. No. 26.
β. „ Helbig a. a. O. No. 1286. Unedirt. S. Atlas Taf. X. No. 25.
γ. „ Helbig a. a. O. S. 275 No. 1282. Unedirt, die Gruppe der Göttinen sehr zerstört.
δ. „ aus Pompeji im Museum von Neapel, Helbig a. a. O. No. 1283. Unedirt.
ε. „ in Pompeji, Helbig a. a. O. S. 276 No. 1283 b., abgeb. in dessen Atlas Taf. 16.
ζ. „ aus den Nasonengräbern, abgeb. bei Bartoli, I sepolcri dei Nasoni tav. 34 [b]).
η. „ in Pompeji, Helbig a. a. O. No. 1284, abgeb. im Giornale degli scavi von 1861 tav. 9. S. Atlas Taf. X. No. 27 [73]).
ϑ. Mosaik aus Siebenbürgen, abgeb. bei Arneth, Archäolog. Analekten Taf. 16 (Sitzungsberichte der wiener Akad. Bd. VI. 1851).

ι. Wandgemälde aus Pompeji im Museum von Neapel, Zeus und Hera (vergl. unten Cap. XI.), Helbig a. a. O. S. 33 No. 114 [c]). S. Atlas Taf. X. No. 28.
χ. „ in Pompeji, die zwölf Götter, Helbig a. a. O. S. 5 No 7, abgeb. Ann. dell' Inst. von 1850 tav. d'agg. K. [d]).
λ. „ in Pompeji, Einzelfigur, Hera nicht ganz sicher, aber sehr wahrscheinlich, Helbig a. a. O. S. 46 No. 160, abgeb. Mus Borbon. IX. tav. 21 [e]) [74]).

μ. Wandgemälde in Pompeji, Büste der Hera, Helbig a. a. O. S. 46 No. 159.
ν „ „ „ Maske der Hera, Helbig a. a. O. S. 47 No. 167, abgeb Mus. Borbon. XIV. tav. 44.

ξ. Wandgemälde in Pompeji, Attribute der Hera, Helbig a. a. O. No. 163
ο. „ „ „ desgleichen, Helbig a. a. O. No. 164.
π. „ „ „ desgleichen, Helbig a. a. O. No. 165.
ρ. - „ „ desgleichen, Helbig a. a. O. No. 166.
σ. „ aus Herculaenum im Museum zu Neapel, desgleichen, Helbig a. a. O. No. 168.
τ. „ in Pompeji, desgleichen, Helbig a. a. O. No. 169.
υ. „ „ „ desgleichen, Helbig a. a. O. No. 169 b.

---

a) Abgeb. Mus. Borbon. XI. tav. 25, Rochette, Choix de peintures de Pompéi pl. 11, vergl. für weitere Litteratur Helbig a. a. O. in der Anmerkung.

b) Wiederholt bei Montfaucon, Ant. expl. I. 1. pl. 113. 3, Millin, Gal. myth. pl. 147 No. 637 u. in m. Gallerie heroischer Bildwerke Taf. XI. No. 2.

c) Für weitere Litteratur und andere Abbildungen vergl. Helbig a. a. O. S. 34 Anm.

d) Für weitere Litteratur s. Helbig a. a. O. in der Anmerkung.

e) Wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 795, außerdem in Brauns Vorschule der Kunstmythol. Taf. 31, vergl. zur Litteratur Helbig a. a. O. und besonders Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O.

Die erste Thatsache, welche sich bei der Überschau über diese Bilderreihe aufdrängt, ist die überwiegende Häufigkeit des Sitzens oder Thronens der Hera auch in solchen Bildern, in welchen, wie in den Parisurteilen, sich dasselbe aus der Situation und der dramatischen Handlung nicht herleiten läßt. Wir sind einer ähnlichen Erscheinung auch auf den Gebieten der Vasenmalerei und der Reliefbildnerei begegnet (Vasen B. F. G. H., Reliefe Q. R. R[1].), aber nirgend tritt sie in dem Maß auffallend hervor, wie bei den Wandgemälden, welche unter sieben Parisurteilen nur eines, η., dem sich das späte Mosaik ϑ. anschließt, mit einer stehenden Hera aufzuweisen haben, während in den übrigen wenigstens einige Male der Sitz der Göttin mit einem Nachdruck behandelt ist, welcher sehr bestimmt auf eine Herleitung des Typus aus einer von dem Parisurteil weit seitab liegenden Quelle hinweist. So ist der große und breite Lehnsessel der Göttin in α. feierlich und prächtig mit reichlichen Decken oder Teppichen überhängt, in β. ist derselbe als ein steinerner Thron charakterisirt, aber auch in ε. (γ. ist sehr zerstört, δ. nicht genau genug bekannt) wenigstens nicht als ein leicht tragbarer Sitz, von dem sich annehmen ließe, er sei von der Göttin mitgenommen oder ihr nachgetragen worden. Nur bei ζ. fällt auf das Sitzen der Hera kein Gewicht, weil die sonst neben ihr und zwar stets zu ihren beiden Seiten stehenden zwei anderen Göttinen hier ebenfalls sitzen, alle drei aber nicht auf Thronen, sondern, wie es scheint, auf einer natürlichen Erderhöhung. Jene Throne in α. β. ε. dagegen lassen sich nur mit denen in den genannten Reliefen und in dem Vasenbilde B. vergleichen, sie verleihen der Gestalt der Hera, hier wie dort, den Charakter eines Cultusbildes, welcher mit der im ganzen Gemälde vorgestellten Handlung sich kaum recht verträgt, dagegen für die Macht des Eindrucks, welchen das einem andern Kreise angehörende Vorbild gemacht haben muß, ein um so lauter redendes Zeugniß ablegt. Der Charakter der Feierlichkeit und Prächtigkeit, welchen die Throne hervorbringen, wiederholt sich durchaus, ja wird wesentlich verstärkt in der Gestalt der Göttin selbst in den meisten dieser Bilder, von denen nur einige, so besonders α., in der verschämten Haltung der Göttin β., in ihrer fast verdrossenen Miene der Situation Rechnung tragen, und besonders durch ihre, wenn auch in den einzelnen Darstellungen verschiedene, so doch fast ohne Ausnahme reichliche und prächtige Gewandung, welche sich auch in den im Vorstehenden noch nicht ausdrücklich erwähnten Bildern ι. κ. λ. wiederholt, von welchen das letzte, die Einzelfigur einer mit der größten Wahrscheinlichkeit als Hera zu betrachtenden Göttin, trotz decorationsmäßiger Behandlung in alle Wege nur als ein Cultustypus gelten kann. Der Schleier, welcher hier als ein eigenes, schon durch die Farbe und durch die Art seiner Faltenbewegung von den übrigen Kleidern der Göttin unterschiedenes Gewandstück von ihrem Haupte niederwallt, wiederholt sich mehr oder weniger übereinstimmend, d. h. bald größer, bald kleiner, auch so wie in den späten Vasenbildern U. W. X. (s. z. B. ζ.), in den Parisurteilen α. β. (ε?) ζ. η. und bei ι., also in der Mehrzahl der Fälle, in Übereinstimmung mit dem, was in der spätern Kunst bei Reliefen und Vasengemälden zu beobachten gewesen ist.

Als weitern Hauptschmuck der Göttin finden wir in bei weitem der Mehrzahl dieser Bilder die auch in anderen späteren Kunstwerken gewöhnliche Stephane (α. β.; γ. zerstört, δ. ε (?). ζ. η. ϑ. ι. μ.); sie ist in κ. durch Bekränzung, in λ. durch

einen kalathosartigen aber sehr niedrigen Stephanos[a]) ersetzt, welcher in mehren Münzen, Reliefen und Vasenbildern seine mehr oder weniger genauen Analogien findet und deshalb gewiß am wenigsten im Stande ist, die Bedeutung dieser Figur als Hera zweifelhaft zu machen. Bei der Heramaske ν., deren Bedeutung durch den ihr beigegebenen Pfau unbezweifelbar ist, finden wir als Hauptschmuck eine zackige Krone, welche sich unter den die Attribute der Göttin zusammenstellenden Bildern (ξ.—υ.) in σ. und τ. wiederholt und den Schmuckstücken in den Vasenbildern M. Q. X. AA. wenigstens sehr verwandt ist.

Von Attributen ist nicht Vieles zu bemerken; in einigen Bildern (α. δ. ι. μ.) fehlen sie ganz, in anderen (β. ε. ζ. κ.) sind sie auf das bloße Scepter beschränkt, dessen Bekrönung in ζ. durch eine Lanzenspitze, obgleich diese sich in einem römischen Kunstwerk aus der Religion der Juno Curitis ohne Mühe würde erklären lassen, doch in der alten Abbildung kaum hinreichend verbürgt erscheint, um angenommen zu werden, um so weniger, da sie sich auf dem Scepter der Aphrodite wiederholt, und welche für ähnliche Vorkommnisse in anderen, und zwar griechischen Kunstwerken (s. oben S. 34 f. u. S. 145), auch wenn sie wirklich vorhanden sein sollte, als specifisch römisch nicht in Anschlag gebracht werden kann. Mit dem Scepter verbindet sich in dem Bilde λ., ganz seinem hieratischen Charakter gemäß, die Phiale oder Patera in oder auf der rechten Hand der Göttin, welche, das muß man zugestehn, von etwas ungewöhnlicher und von der besonders durch den Omphalos charakterisirten griechischen Form der Phiale abweichenden Gestalt ist, aber doch nimmer als etwas Anderes, denn als eine flache Schale, am wenigsten als ein Korb gelten kann, für den sie E. Braun[b]) ausgeben möchte. In den Attributbildern (ξ.—υ.) finden wir durchgängig den Pfau, meistens in der Einzahl, in τ. und υ. paarweise vor einen zweiräderigen Wagen gespannt, in welchem in τ. die Zackenkrone und das Scepter, in υ. nur das Scepter liegt. Sonstige Attribute kommen nur vereinzelt vor; so finden wir in dem Bilde π. einen mit Wolle gefüllten Kalathos, das bekannte, aber für Hera oder Juno sehr ungewöhnliche, wenngleich begreifliche Symbol der Hausfrauenarbeit, an welchem das königliche Scepter lehnt, und in dem siebenbürger Mosaik θ. ist Hera außer mit einem Scepter mit jenem Füllhorn ausgestattet, welches bei den früher besprochenen Bronzefiguren nicht selten ist, deren in älterer Zeit kaum recht genügend festgestellte Beziehung auf Juno ausser durch die schon (S. 127 No. 11) erwähnte Münze der Sabina, welche die Juno Regina mit Patera und Füllhorn versehen zeigt, nun auch durch diese, allerdings späte, dennoch aber ganz unbezweifelbare Junofigur gestützt wird. Bei dieser Figur aber ist das Füllhornattribut um so wichtiger, weil sie der spätesten Kunst angehört, bei welcher wir eine gelehrte Absonderlichkeit kaum voraussetzen dürfen, der also eben dies Attribut als solches der Juno bekannter gewesen sein

a) So nennt das Schmuckstück auch Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O. »eine modiusartige Krone« sagt Helbig a. a. O., was dem Wesen nach auf dasselbe hinauskommt.

b) Vorschule S. 19: »der flache Korb, den sie auf der Rechten hält, gleicht dem Geräthe, das ihr Haupt schmückt, auf das genaueste«; dies »Geräth« aber nennt Braun ein »Fruchtmaß« (Modius) und beide Stücke sind sicherlich als aus Metall, nicht, gleich dem Korbe der Demeter bei Braun a. a. O. Taf. 29 als aus Flechtwerk bestehend charakterisirt. Vergl. auch Wieseler und Helbig a. d. aa. Oo.

muß, als es uns in sicheren Beispielen ist, wenn sie zu ihm anstatt etwa zum Pfau griff, um die Göttin für ihre Beschauer sicher zu bezeichnen.

Über die persönliche Charakteristik der Göttin in den Wandgemälden endlich ist schon deshalb nicht viel zu sagen, weil, abgesehen von zerstörten, nachlässigen und unbedeutenden Bildern (γ. δ. θ.), die Figur nur in einer beschränkten Anzahl derselben zur künstlerischen Entwickelung gekommen ist, während sie in anderen entweder von anderen Figuren wenigstens zum Theil verdeckt wird (η.) oder in den Hintergrund gerückt und deswegen höchstens dem gesammten Schema nach von einiger Bedeutung ist (ε. ζ.). Was aber die besseren und eine Kritik im Einzelnen zulassenden Bilder anlangt, ist auf die theils würdevolle und stolze (besonders in η.), theils schämige und stille Haltung der Hera (in α. β., demnächst ι.) schon oben hingewiesen worden, so daß hier nur noch im Allgemeinen die edle Matronalität dieser Gestalten hervorgehoben werden möge, welche hier (in η., demnächst ι., vergl. endlich die Maske ν.) üppiger, dort (α. β.) ernster gehalten ist: Im Kopfe der Göttin kann man schwerlich einen andern Zug als charakteristisch und von den Künstlern betont bezeichnen, als die großen und dunkeln Augen, in denen nach dem früher Ausgeführten die βοῶπις Ἥρη erkannt werden muß. Sie sind am auffallendsten und in der That mit allem Nachdruck durchgebildet in ι.[a]), kaum minder entschieden erkennbar aber in η. und in der Maske ν., auch in β. schwerlich zu läugnen, so daß eigentlich nur das Bild α. dieses hervorragenden und hauptsächlichen persönlichen Charakterzuges der Göttin entbehrt.

ZEHNTES CAPITEL.

Die nach einzelnen Culten modificirten Darstellungen der Hera und Juno.

Ἀλλὰ μάκαιρα θεά, πολυώνυμε, παμβασίλεια
ἔλθοις εὐμενέουσα καλῷ γήθοντι προσώπῳ.
Orph. hymn.

Alles was in dem entsprechenden (12.) Capitel der Kunstmythologie des Zeus (Bd. II. S. 205) einleitend über den Mangel an Beständigkeit gleichbenannter Typen sowie über die Schwierigkeit und theilweise Unmöglichkeit gesagt ist, zu überlieferten Beinamen des Cultus die entsprechenden künstlerischen Gestaltungen und andererseits zu in Kunstwerken vorliegenden besonderen oder durch besondere Attribute ausgezeichneten Darstellungen die entsprechenden Beinamen nachzuweisen, ohne in Willkür und Spielerei, etymologische und sonstige, zu verfallen, dies Alles gilt in gleichem Maße für Hera wie für Zeus und für andere Gottheiten und soll daher hier nicht wiederholt werden. Zwischen den auf Zeus (Juppiter) und den auf Hera (Juno) bezüglichen Monumenten ist hauptsächlich nur der Unterschied, daß, während dort eine immerhin nicht ganz unbedeutende Menge von mit Beinamen versehenen Typen vorhanden ist, hier nur eine überaus bescheidene Anzahl von dergleichen nachgewiesen

a) Vergl. Helbig, Ann. dell' Inst. von 1864 p. 27 »la vera βοῶπις«.

werden kann, unter denen wiederum die griechischen gegen die römischen durchaus in den Hintergrund treten. Ja es ist dies in dem Grade der Fall, daß wenn von der Teleia abgesehn wird, über deren wahrscheinlich praxitelischen Typus seines Ortes (oben S. 54 ff.) sattsam geredet worden ist, von mit bestimmten Beinamen versehenen sicheren Gestaltungen der Hera die einzige

Lakinia

übrig bleibt, deren in Münzen und in der venetianer Büste vorliegender Typus schon früher (S. 91 und S. 102 f.) nachgewiesen worden ist, so daß hier nur einige Bemerkungen insbesondere über die den Stephanos oder die Stephane dieser Göttin schmückenden Greifen nachzutragen sind.

Über die in Frage kommenden Münzen hat der Herzog von Luynes[a]) gehandelt, doch sind seine Bemerkungen für den hier allein in Rede stehenden Punkt deswegen gleichgiltig, weil er, wie auch Andere die Greifen verkannt und für Pegasen gehalten hat, so wie sie Avellino und Friedlaender[b]) für Hippokampen hielten. Dem Herzog von Luynes hat sich in Betreff des Ornamentes im Stephanos der Lakinia auf unteritalischen Münzen Lenormant[c]) angeschlossen, von dessen Bemerkungen also schon aus diesem Grund ebenfalls abzusehn ist. Richtig erkannt hat die Greifen zuerst Cavedoni[d]), welcher denn auch für die Verbindung des Greifen mit Hera insgemein einige, wenn auch meist wenig erhebliche Thatsachen anführt, zu denen als sicherste und bedeutendste eben das Vorkommen des Greifen in dem Hauptschmucke der Lakinia gehört, ohne jedoch den Gründen dieser Verbindung näher nachzugehn. Einen Schritt weiter gegangen ist neuerlich Stephani. In einer sehr ausführlichen Untersuchung über das Vorkommen des Greifen in Schrift- und Kunstwerken der Alten[e]) und über seinen Charakter, als deren Hauptresultat die Unbezähmbarkeit, Wildheit, Kampflust und Stärke dieses Fabelthieres erscheint, hebt Stephani hervor, daß Hera und die italische Juno in mehren Culten ein gewaltthätiges kriegerisches Wesen zeige, und auf eben dieses Wesen der Göttin führt er (a. a. O. S. 89) ihre Verbindung mit dem Greifen zurück, welche er insbesondere durch die auch von Cavedoni[f]) behandelte Combination des Greifen auf dem Revers mit dem Kopfe der kriegerischen Juno Lanuvina auf dem Avers der Münzen der Gens Papia belegt, ohne dabei der Hera Lakinia zu gedenken. Nun ist uns freilich ein vorwiegend kriegerischer und ungestümer Charakter der Hera Lakinia nicht bekannt, allein wenn uns für sie einerseits der Beiname Ὁπλοσμία überliefert wird[g]), während sie andererseits von der Hera von Argos abgeleitet wird, in deren Wesen und Cultus Elemente des Kriegerischen und Ritterlichen nicht fehlen[h]), so wird man die Zurückführung ihrer Verbindung mit dem Greifen auf derartige Elemente

---

a) Études numismatiques p. 22.

b) Avellino, Opuscol. II. p. 134. Friedlaender, Die oskischen Münzen S. 64, vergl. Anmerkung 58.

c) Nouv. gal. myth. p. 79 zu pl. XI. No. 5—8.

d) Saggio di osservaz. s. le medaglie di fam. Rom. Mod. 1829 Not. 86 und Ann. dell' Inst. von 1839 p. 308.

e) Compte-rendu de la commiss. imp. arch. de St. Pétersb. pour l'année 1864 S. 50 ff.

f) Annali a. a. O. p. 308.

g) Lykophron Alex. vs. 858.

h) Vergl. Welcker, Alte Denkm. III. S. 512 ff., Griech. Götterl. I. S. 383, Preller, Griech. Mythol. 2. Aufl. I. S. 131.

in ihrem Charakter nicht unwahrscheinlich finden können und vielleicht auch berechtigt sein, aus eben diesen Charakterelementen, welche in der That bedeutender hervorgetreten sein mögen, als wir nachweisen können, den künstlerischen Typus der Göttin abzuleiten, welcher uns aus dem Gepräge der unteritalischen Münzen entgegentritt und welcher sowohl in den Zügen des Gesichtes wie in dem reichen und aufgelösten Haare etwas Festes, Trotziges, fast Wildes hat, das seinerseits mit dem Charakter des Greifen in der vollsten Übereinstimmung steht.

Auf andere griechische Cultustypen und ihre Ausstattung mit bedeutsamen Attributen kann man nur schließen und ebenso über den Sinn vorkommender ungewöhnlicher Attribute nur Vermuthungen aufstellen, wie dies im Verlaufe der früheren Capitel seines Ortes geschehen ist. Nur ganz einzeln scheinen mit griechischen römische Cultustypen zusammen zu treffen, welche sich dann gegenseitig erläutern oder Parallelen zu einander bieten; so außer bei der Hera Teleia und Juno Pronuba bei

Hera Eileithyia und Juno Lucina.

Der Name und Cultus der Hera Eileithyia wird uns aus Argos bezeugt[a]), ohne daß dabei jedoch von ihrer Darstellung oder Attributausstattung die Rede wäre, denn das angeblich mit dem Attribut einer ehernen Scheere versehene argivische Herabild[b]) wird nicht als Eileithyia bezeichnet. Dagegen sind die Attribute von Bogen und Fackel, welche das Heraidol auf der berliner Iovase in den Händen hält, oben S. 19 als für eine Hera Eileithyia passend näher besprochen, und es ist daselbst schon kurz darauf hingewiesen worden, daß, wie Eileithyia in Aegion in Achaia, so auch die römische Lucina mit dem Attribute der Fackel vorkomme. Nicht freilich in ihren gewöhnlichen Darstellungen in Münztypen, auf welche demnächst zurückgekommen werden soll, wohl aber in dem Relief an einem römischen Grabcippus im vaticanischen Museum[c]) (s. Atlas Taf. X. No. 24), welchen Brunn[d]) näher besprochen hat. Er geht dabei von der Beziehung der Juno Lucina auf die Kalenden und das Wiedererscheinen der Mondsichel am Anfange des Mondmonats[e]) aus und leitet die Fackel in der Hand der Relieffigur zunächst aus dieser Lichtnatur der Göttin ab, welche die Griechen mit Ἥρα φωσφόρος übersetzten; weiter aber verfolgt er den Zusammenhang des Mond- und Monatswechsels mit dem weiblichen Geschlechtsleben, mit Menstruation und Geburt, und stellt nicht in Abrede, daß man mit Recht die Juno Lucina, wie gewöhnlich geschieht, als die Göttin bezeichnet, quae producit in lucem partus, nur daß mit Varro (de L. L. III. 69) hinzuzufügen ist: exactis mensibus. Aus diesen beiden Momenten nun wird sich sowohl die Fackel in der Hand der Göttin wie das von ihr im Arme getragene und wahrscheinlich (denn ganz unzweifelhaft ist dies bei der mangelhaften Erhaltung des Steines nicht) an ihrer Brust gesäugte Kind ohne Zwang erklären lassen, während

---

a) S. oben S. 19 Note c

b) S. oben S. 9, 11 und 34.

c) Beschreib. Roms II. II. S. 86; im 29. compartimento des Mus. Chiaram. als Stütze von dem jetzt mit No. 730 bezeichneten Friese.

d) Ann dell' Inst. von 1848 p. 432 sqq. mit tav. d'agg. N.; vergl. Preller, Röm. Mythol. S. 244 mit Note 1 und Stephani im Compte-rendu de la comm. imp. arch. de St. Pétersb. pour l'année 1859 p. 135.

e) Vergl. Preller a. a. O. S. 242 f.

der hinter der Figur angebrachte Baum den Hain der Lucina neben ihrem Tempel auf dem Esquilin bezeichnet, von dem sogar ihr Name fälschlich abgeleitet wird[a]). Nur der an dem obersten Zweige dieses Baumes angeknüpfte Sack, welcher als Jagdtasche gelten muß und ganz ähnlich, nur mit einem Hasen gefüllt, in dem Reliefe an einem der Diana geweihten Altar im Museo Chiaramonti vorkommt, hat Schwierigkeiten gemacht, welche sich jedoch lösen, wenn man mit Preller a. a. O. annimmt, daß es sich hier um die Juno Lucina im spätern Sinne handelt, welche oft mit der Diana (Diana Nemorensis)[b]) identificirt wurde[c]). Ob man daher der hier in Rede stehenden Gottheit mit Stephani (a. a. O.) besser den Namen der Diana Nemorensis beilegen wird, mag dahinstehn, ihr denjenigen der Juno Lucina abzusprechen, ist kein Grund.

Das Eine muß man dabei freilich nicht übersehn oder auszusprechen vergessen, daß bei den gewöhnlichen Darstellungen der Juno Lucina in römischen Münztypen der Kaiserzeit, wie schon gesagt, von einer Beziehung der Göttin auf das Licht und einer Ausstattung derselben mit der Fackel nicht die Rede ist. Diese Darstellungen mit der Beischrift IVNO LVCINA oder IVNONI LVCINAE beginnen auf Münzen der jüngern Faustina[d]) und setzen sich auf denen der Lucilla[e]), der Julia Domna[f]), der Salonina[g]) und der Mammaea[h]) fort, auf diesen letzten allerdings mit der veränderten Aufschrift IVNO AVGVSTA oder IVNONI AVGVSTAE, welche aber an der Sache Nichts ändert, indem das Bild der Göttin auf diesen Münzen sich ohne Zweifel auf die Fruchtbarkeit oder auf bestimmte Entbindungen der Kaiserinnen bezieht, als deren, wie anderer Frauen, Schutzgöttin sich Lucina erwiesen hat oder angerufen wird, was die auf die Kaiserin bezügliche Inschrift nur ausspricht und präcisirt. Ungleich wichtiger ist, daß die Darstellung der Göttin in mehren, und zwar ziemlich bedeutenden Varianten vorliegt. Die schon erwähnte Münze der Faustina iun. zeigt sie sitzend mit einem Kindchen im einen Arme, die andere Hand auf ein Scepter gestützt, während ein zweites Kind vor ihr steht; eine zweite Münze derselben Kaiserin (Cohen a. a. O. No. 48 Arg. u. 181 Ae) dagegen stehend zwischen zwei Kindern mit einem dritten auf dem Arme (s. Münztafel III. No. 12), und eine dritte Münze wiederum derselben Kaiserin (Cohen a. a. O. No. 47) beseitigt vollends die auf das Wesen der Göttin bezüglichen Kinder und zeigt uns die gleichwohl durch die Umschrift IVNONI LVCINAE bestimmte Gestalt stehend, mit der gewöhnlichen Attributausstattung der Juno oder auch der Juno Regina, nämlich mit Scepter und Patera. Auch die Münzen der Lucilla bieten zwei verschiedene Typen der gleichwohl beide Male inschriftlich bezeichneten Lucina. Einmal nämlich (Cohen III. 41. 13) finden wir die Göttin sitzend mit einem Wickelkind im linken Arm, in der rechten Hand eine große, lilien- oder irisförmige Blume erhebend (s. Münztafel III. No. 13), sodann aber (Cohen a. a. O. No. 14) stehend, verschleiert, allerdings mit dem Wickelkind

a) Ovid. Fast. II. 449, Plin. N. H. XVI. 85; Stephani, Bull. dell' Inst. von 1845 p. 66 sq.
b) Vergl. Preller a. a. O. S. 278 ff., besonders S. 280.
c) Vergl. Catull. carm. 34. 13: Tu (Diana) Lucina dolentibus Juno dicta puerperis etc.
d) Cohen, Méd. imp. II. 582. 46.
e) Cohen a. a. O. III. 41. 13 sq.
f) Cohen a. a. O. III. 349. 160 sq.
g) Cohen a. a. O. IV. 468. 42.
h) Cohen a. a. O. IV. 78. 10.

im Arm, aber ohne die Blume der andern Darstellung (s. Münztafel III. No. 14). Diese, wo die Juno Lucina die Blume in der Rechten erhebt, wiederholt sich dagegen endlich auf den Münzen der Salonina und der Mammaea (bezeichnet als Juno Augusta[75]). Rechnen wir nun auch das Bild auf der dritten Münze der Faustina der unbezeichnenden Attribute wegen nicht besonders, so liegen jedenfalls zwei Typenreihen, beide mit Varianten vor, in deren ersterer die Göttin sitzt und in deren zweiter sie stehend dargestellt ist; im erstern Fall aber bietet wiederum die Ausstattung mit dem Scepter (Faustina) oder mit der Blume (Lucilla, Domna, Salonina, Mammaea), im letztern diejenige mit dem einen eingewickelten Kinde (Lucilla) oder der Mehrzahl von Kindern (Faustina) keineswegs zu vernachlässigende Verschiedenheiten, welche, so gut wie die doppelte Typenreihe wohl erwogen werden sollen, wenn es sich um die Frage handelt, ob uns in diesen Münzen und in welchen derselben uns eine Nachbildung des Cultusbildes der Juno Lucina in ihrem erwähnten Tempel in Rom erhalten ist. Wenigstens wird man eine solche Nachbildung speciell in dem Typus der Münzen der Lucilla, Domna, Salonina, Mammaea, d. h. in demjenigen, welcher die Göttin sitzend mit dem Wickelkind und der Blume darstellt, kaum noch mit derselben Sicherheit annehmen können, mit welcher sie vor Jahren Stephani[a]) angenommen hat, wenngleich sich immerhin für diesen Typus seine häufigere und von einem bestimmten Zeitpunkt an ständige Wiederholung und dann die Ausstattung mit der Blume wird geltend machen lassen, welche, so verschieden sie gedeutet worden ist, ohne gleichwohl mit voller Sicherheit erklärt zu sein[b]), jedenfalls einen hieratischen und mythischen Charakter hat und eben deshalb schwerlich für den Münztypus erfunden, sondern ungleich wahrscheinlicher in denselben aus einem Tempelbild übertragen worden ist, während andererseits bei den beiden Typen auf den Münzen der Faustina, wie schon Cohen a. a. O. in einer Anmerkung hervorgehoben hat, die Attribute der Lucina sich mit den bei der Darstellung der Fecunditas gewöhnlichen vermischen. Hiernach müßte man denn annehmen, daß ein eigener, fester, seitdem nicht wieder verlassener Typus der Lucina erst unter Lucilla, d. h. unter der Regierung des Lucius Verus aufgekommen sei, wie der Typus der Fecunditas sich auf Münzen zuerst bei der jüngern Faustina findet, während schon Nero derselben einen Tempel errichtet hatte[c]). Daß indessen der Lucinatempel am Esquilin unter Lucius Verus' Regierung mit einem neuen Tempelbild ausgestattet worden sei, wird uns nicht überliefert.

Juno Martialis.

Zu der Hera Eileithyia und Juno Lucina hat Preller[d]) auch die Juno Martialis

---

a) Bull. dell' Inst. a. a. O. p. 69.

b) Vergl. Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 64 c. Das Wahrscheinlichste bleibt indessen immer der von Eckhel, Doct. Num. Vet. VII. p. 100 angenommene Bezug auf den Gebrauch der Anthesphorie an Juno, den Ovid. Fast. III. vs. 253 in den Worten:

Ferte deae flores, gaudet florentibus herbis
Haec dea, de tenero cingite flore caput.
Dicite: tu lucem nobis, Lucina, dedisti,
Dicite: tu voto parturientis ades

in unmittelbare Beziehung eben zur Juno Lucina stellt.

c) Vergl. Eckhel, Doct. Num. Vet. VII. p. 78.

d) Röm. Mythol. S. 257: »Eine eigenthümliche Gestalt dieses späten Junodienstes ist die Juno Martialis mit dem Attribut der Scheere und einer Lanze (?), wahrscheinlich auch

gestellt. Weiter aber als bis zu einer vermuthungs- und bedingungsweisen, ja ohne Zweifel sehr wohl anfechtbaren Einreihung dieser Juno an dieser Stelle kann man nicht gehn, denn ausdrückliche Zeugnisse über ihr Wesen und ihre Bedeutung fehlen, im Beinamen spricht sich dasselbe nicht aus, und nur das eigenthümliche Attribut einer großen Scheere in der rechten Hand mancher Exemplare dieser einzig und allein auf den zwischen 251 und 254 u. Z. geprägten Münzen des Trebonianus Gallus und seines Sohnes und Mitregenten Volusianus vorkommenden Junogestalt bietet im Hinblick auf das gleiche Attribut, mit welchem ein altes Herabild in Argos ausgestattet gewesen sein soll, und gemäß der wahrscheinlichen Deutung dieses Attributes (oben S. 9, 11, 34) einen Anhalt zur Erklärung dieser sonderbaren, namentlich in ihrer zeitlichen Beschränkung sonderbaren Erscheinung der römischen Kunstmythologie oder Numismatik, wie man es nehmen will.

Um so bedenklicher ist es, daß die Art dieses Attributes keineswegs sicher festgestellt werden kann. Denn wenn nach den übereinstimmenden Zeugnissen Tristans[a]), Eckhels[b]), Cavedonis[c]), de Wittes[d]), Lenormants[e]), sowie nach Autopsie guter Exemplare der in Frage kommenden Silber- und Erzmünzen, welche die Göttin bald allein, bald in einem runden Tempel sitzend darstellen, allerdings angenommen werden kann, daß es sich bei einer Reihe von Exemplaren in der That um eine große Scheere, ähnlich, wie schon Eckhel hervorgehoben hat, unseren Schafscheeren (ψαλίς), oder ein Doppelmesser (μάχαιραι κουρίδες) handelt, so muß für andere Exemplare eben so gewiß die Scheere geläugnet werden, obgleich die Natur des Attributes als eine Blume, oder Ähren, oder ein Zweig, oder Kraut oder Gras, wie verschiedene Gelehrte es gedeutett haben[f]), schwer festzustellen ist. Der Sinn dieses Attributes bleibt deswegen auch zu errathen. Eckhel, anknüpfend an die Deutung der Hera (Juno) als »Luft« und an die Erklärung später antiker Schriftsteller (s. S. 11, Note e), die Scheere sei der Hera metaphorisch gegeben als Reinigungsinstrument des Körpers, da die Luft reinige (ἐπεὶ ὁ ἀὴρ καθαίρει), möchte, an der Scheere allein festhaltend, den von Trebonianus Gallus, wie es scheint, gestifteten Cultus der Juno Martialis auf die Abwehr der Pest beziehn, welche im

eine Entbindungsgöttin.« Übrigens hat schon Tristan, Comment. hist. II. p. 670 die Vermuthung aufgestellt, die Juno Martialis möge eine Göttin der Ehe gewesen sein, aber indem er die Scheere in ihrer rechten Hand auf die Frau, die angebliche Lanze (die vom Scepter und einzeln durch die Erdkugel ersetzt ist) auf den Mann bezog.

a) Comment. histor. II. p. 668.

b) Doct. Num. Vet. VII. p. 358 sq.

c) Bull. arch. Napolit. III. p. 59.

d) Annali dell' Inst. von 1847 p. 431 Note 5.

e) Nouv. gal. myth. p. 76 zu pl. X. No. 8 u. 9. vgl. pl. XIII. Trebon. Gall. No. 27 u. pl. XIV. No. 79.

f) Visconti, Mus. Pio-Clem. I. zu tav. 4, VI. zu tav. B., Longpérier, Mémoires de la soc. des antiquaires de France T. XX. in s. Aufsatz über »Junon Anthée«, Cohen, Méd. imp. IV. 271. 26, 280. 94; Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 61 d. Auf Münztafel III. No. 15 ist ein schönes Exemplar der leipziger Münzsammlung mit einer deutlichen Scheere daselbst unter 13 a. das dreitheilige Attribut eines Exemplars der berliner Sammlung abgebildet, welches gewiß keine Scheere ist. Die Ähren in der Zeichnung bei Cohen a. a. O. sind deutlicher, als ich sie je auf einem Original gesehen habe. Mit den gewöhnlichen Junoattributen, Patera, Scepter und Pfau, kommt die Juno Martialis auf Münzen des Volusian vor s. Cohen a. a. O. p. 290. 21.

Anfange der Regierung dieses Kaisers in den Provinzen herrschte[a]) und auf welche wohl unzweifelhaft andere Münztypen des Trebonianus Gallus, namentlich derjenige des Apollo Salutaris[b]) zurückzuführen sind. Böttiger[c]) schließt sich dem so an, daß er meint, man habe zur Zeit jener Pest »diesen uralten Typus der argivischen Juno vorgesucht .... unstreitig um damit anzudeuten, daß durch Reinlichkeitsmaßregeln der Seuche gesteuert worden sei«, und auch Welcker[d]) meint, daß in der That die Hera als Luft und die Scheere als Reinigungsinstrument »ausgelegt worden sei, als im Jahre 251 u. Z. unter einer großen Pest dieser uralte Typus hervorgesucht wurde ....., um zu bewirken, daß die Götterkönigin die Luft reinigen möge, nicht um anzudeuten, daß durch Reinlichkeitsmaßregeln der Seuche gesteuert worden sei«, und nennt dies eine, »dem tiefen Aberglauben und der willkürlich verworrenen Symbolik des 3. Jahrhunderts Ehre machende Deutung«. Für die Scheere der Hera Eileithyia aber, fügt er hinzu, werde man nicht leicht eine andere finden als die ganz einfache, daß die Göttin als Hebamme (ὀμφαλητόμος) mit der Nabelscheere (ὀμφαλιστήρ) dargestellt worden sei und es muß sehr zweifelhaft erscheinen, ob diese selbe Deutung nicht auch für die Juno Martialis, sofern sie eine Scheere führt, immerhin der sehr abstrusen und doch noch ungleich später zuerst ausgesprochenen vorgezogen zu werden verdient. Für die Bedeutung der Martialis als Entbindungsgöttin kann man endlich noch den Umstand geltend machen, daß sie auf einer Münze des Volusian[e]) in ihrem Tempel zwischen zwei Kindern sitzend dargestellt ist. Eine ganz abweichende hat Lenormant (a. a. O.) ausgesprochen, welche aber auf recht weitaussehenden Combinationen beruht. Trebonianus Gallus habe an der Spitze des Heeres gestanden, als er Kaiser ward, deshalb möge er die Juno Martialis nach der Ableitung ihres Namens a iuvando (Cic. Nat. deor. II. 25 u. 26) als seine Helferin betrachtet und ihr Tempel und Cult gestiftet haben; sie sei gleichsam eine Fortuna und damit stimme der Globus, den sie (in einer Münze) in der Hand halte; die Scheere in ihrer Hand sei Attribut der Moiren, welche den menschlichen Geschicken vorstehn, diese seien dieselben wie die Eileithyien (??), und Hera sei Eileithyia; außerdem habe Lysippos den Kairos, die Allegorie des günstigen Augenblicks, mit dem Scheermesser in der Hand gebildet, welches eine schlagende Analogie zu der Scheere in der Hand der Juno Martialis bilde. — Eine Analyse dieser Combinationen würde mehr Raum erfordern, als die Combinationen werth sind; besser ist es, die Juno Martialis, besonders ihrer wechselnden und unklaren Attribute wegen, als ein ungelöstes Räthsel anzuerkennen, zu dessen Lösung auch in der Zukunft bei der Isolirtheit der ganzen Erscheinung wenig Hoffnung ist.

Im Übrigen sind nur noch einige römische oder italische Gestalten der Juno zu besprechen.

Juno Capitolina, (Quiritis, Curitis).

Wegen der Juno Regina vergl. oben S. 126 f.

Außerdem kommt die capitolinische Juno noch auf denjenigen Münzen und Gemmen vor, welche die capitolinische Trias, sei es innerhalb eines Tempelgebäudes,

a) Vergl. Aurelius Victor, De Caess. 30.

b) Eckhel a. a. O. p. 357.

c) Kunstmythol. II. S. 285.

d) Kleine Schriften III. S. 200 in der Anmerkung 37.

e) Cohen a. a. O. p. 291. 26.

sei es ohne dieses, darstellen, ohne jedoch ein feststehendes und, wenigstens nach dem bisherigen Stande der Forschung, auf ein bestimmtes statuarisches Vorbild zurückführbares Schema darzubieten. So finden wir, um nur auf die wichtigsten Varianten hinzuweisen[a]), da die Abweichungen im Einzelnen zu zahlreich sind, um hier aufgezählt werden zu können, alle drei Gottheiten sitzend auf einem Erzmedaillon des Antoninus Pius[b]), welche Gruppe sich mehr oder weniger übereinstimmend in einem Chalcedon der florentiner Sammlung[c]), einem Carneol in Berlin[d]) u. a. und hier und da auf Thonlampen[e]) wiederholt. Juppiter thronend, die beiden Göttinen zu seinen Seiten stehend zeigen andere Münzen, so eine des Domitianus mit der Umschrift CAPIT(olium) RESTIT(utum)[f]), und etliche Gemmen, so eine berliner (Tölken a. a. O. S. 98. 96) und eine solche unbekannten Besitzes, von der ein Abdruck in der großen Cades'schen Sammlung (Cl. I. a. No. 179) ist. Endlich kommen auch alle drei Gottheiten stehend vor, so auf einem Bronzemedaillon Hadrians[g]) und in etlichen Gemmen, wie z. B. in dem angeblichen Amethyst unbekannten Besitzes, von dem bei Cades (a. a. O. No. 178) sich ein Abdruck befindet. Juno erscheint in diesen Darstellungen meistens (nicht in den beiden Gemmen bei Cades, zweifelhaft in der Münze des Domitianus) mit dem Schleier und mit den gewöhnlichen Attributen des m. o. w. hoch aufgestützten Scepters in der Linken und der vorgestreckten Schale in der Rechten; auch ist ihr mehrfach, jedoch nicht ständig, ihr Pfau beigegeben.

Eine eigenthümlichere und interessante Erscheinung würde ein Erzmedaillon des Antoninus Pius darbieten, wenn dessen Abbildung bei Lenormant[h]) zuverlässig und nicht vielmehr grade in dem entscheidenden Punkte, so wenig man dies auf den ersten Blick glauben mag, unrichtig wäre. Diese Abbildung zeigt uns nämlich eine nach rechts profilirte, langgewandete Göttin, welche mit der Rechten auf eine Lanze mit breiter Spitze gestützt, auf der Linken eine Gans zu tragen scheint. Da nun diese, wohl als ein zugleich häusliches und leicht befruchtetes Thier der Juno Regina Capitolina geheiligt ist[i]), wie es denn, wenngleich in zweifelhafter Weise in einem Relief mit dem Parisurteil (s. oben S. 134, Note b) und möglicherweise, obgleich auch hier nicht sicher, in der Zeichnung einer Cista mit derselben Scene (s. oben S. 147 und Atlas Taf. X. No. 15) neben der Göttin erscheint, so hat man auch in der Gestalt der genannten Münze die Juno Capitolina mit ihrem

---

a) Vergl. O. Jahn, Archaeol. Beiträge S. 81, über die hier einschlagenden Reliefe oben das VIII. Capitel und über die Verschiedenheiten in den Darstellungen des capitolinischen Tempels Wieseler, Gött. gal. Anzz. von 1872 S. 724 ff.

b) Cohen, Méd. impér. II. 333. 431, Lenormant, Nouv. gal. myth. pl. VII. No. 5, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 12.

c) Mus. Florent. T. I. tab. 54. 1, Abdruck bei Lippert, Daktyl. Suppl. No. 29.

d) Tölken, Beschreibung u. s. w. S. 99. 97.

e) Z. B. Passeri, Lucernae fictiles I. t. 29, Bartoli, Lucernae II. 9. Vgl. oben S. 132.

f) Aabgeb. Mon. dell' Inst. II. tav. 33—34. Templum J. O. M. No. 2, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 11 a., vergl. Jahn a. a. O. Note 13.

g) Cohen a. a. O. II. 167. 551, abgeb. bei Lenormant a. a. O. No. 6.

h) Nouv. gal. myth. pl. X. No. 2, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 61 a.

i) Vergl. Preller, Röm. Mythol. S. 253 f., Stephani, Compte-rend. de la comm. imp. arch. de St. Pétersb. pour l'année 1863 S. 21 f.

heiligen Thier auf der Hand und, da sie gleichzeitig die Lanze führt, die von dieser benannte sabinische Juno Curitis oder Quiritis erkannt, welche die Lanze als Schutzgöttin der Matronen führt[a]). Mit der Verbindung der beiden Attribute aber, für welche hier ein Zeugniß, und zwar das einzige vorzuliegen schien, hat man sich so oder so abzufinden gesucht. Nun ist aber durch Stephani[b]), welcher drei Exemplare der genannten Münze anführt, in überzeugender Weise dargethan worden, daß es sich in derselben bei dem Thier auf der Hand der Göttin gar nicht um eine Gans, sondern um ein liegendes junges Reh handele, daß folglich die Göttin gar nicht Juno, sondern, wie sie auch von anderer Seite bestimmt worden[c]), Diana sei, wodurch denn auf einen Schlag alle zur Erklärung der nur scheinbaren Thatsache gemachten Combinationen hinfällig geworden sind.

Juno Moneta.

Die bekannteste Darstellung des Kopfes dieser Göttin bieten die Averse der Denare der Gens Carisia[d]) (s. ein Exemplar des T. Carisius mit der Beischrift Moneta zum Kopfe der Göttin Münztafel II. No. 48), deren Reverse die Instrumente der in republicanischer Zeit bekanntlich nahe dem Tempel der Juno Moneta gelegenen Münze darstellen[e]), doch kehrt der Kopf derselben Göttin, ebenfalls mit der Namensbeischrift auf Denaren der Gens Plaetoria[f]) wieder (s. Münztafel II. No. 49). Die Verschiedenheit beider Köpfe beweist, daß es sich auch hier nicht um einen festen und charakteristischen Typus handelt, daß mithin die künstlerische Analyse des einen oder des andern dieser Köpfe zu Nichts führen kann.

Die ganze Gestalt dieser Göttin glaubt Lenormant[g]) in den Figuren auf römischen Kaisermünzen zu erkennen, welche mit der Wage in der Rechten und mit dem Füllhorn im linken Arm ausgestattet und durch die Beischrift MONETA AVGVSTI bezeichnet sind, von denen er ein Beispiel von einem Erzmedaillon Hadrians (a. a. O.) abbildet. Bei dieser Figur aber handelt es sich schwerlich mehr um die Göttin, deren Name nach und nach auf die Münze übergegangen ist, sondern um eine Allegorie auf die kaiserliche Münze, deren Fülle durch das Füllhorn und deren richtiges Schrot und Korn durch die gleichschwebende Wage ausgedrückt wird. Den Beweis hierfür liefern wohl ohne Weiteres jene entsprechenden, aber in der Dreizahl auftretenden Gestalten, welche zuerst auf Münzen des Commodus erscheinen und später gewöhnlich werden[h]), Gestalten, welche Lenormant selbst (a. a. O. S. 75) »parmi les allégories familières à cet age« rechnet und die gewiß nichts Anderes sind.

---

a) Vergl. Preller a. a. O. S. 247 f.

b) A. a. O. S. 92 f., vergl. den Nachtrag S. 277.

c) So neuestens von Cohen, Méd. impér. II. 334. 418.

d) Cohen, Méd. consul. p. 77, Carisia No. 7; Abbildungen mehrfach, die neueste außer bei Cohen a. a. O. pl. X. 7 bei Lenormant, Nouv. gal. myth. pl. XIV. No. 5, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 64.

e) Neuerliche Erörterungen über Einzelheiten dieser Darstellung, auf welche dieses Ortes nicht einzugehn ist, zwischen Wieseler, Gött. gal. Anzz. 1872, Nachrichten von der k. Ges. d. Wiss. No. 7 und Jul. Friedlaender in der Archaeol. Zeitung von 1872 S. 162 f.

f) Cohen a. a. O. p. 250 Plaetoria No. 2, abgeb. pl. XXXII. Plaetoria No. 1.

g) Nouv. gal. myth. p. 74 zu pl. X. No. 7, wo es in der Beschreibung heißt: »Rvs. MONETA AVGVSTI. Moneta d'Auguste. Junon Moneta debout« etc.

h) Vergl. z. B. Cohen, Méd. imp. Vol. III. p. 109. 376. p. 151. 619 und sonst.

Juno Sospita (Sispita) oder Lanuvina.

Die altitalische Juno Sispita oder Sospita, deren Cultus aus Lanuvium am bekanntesten ist, ist die einzige der Junogestalten, welche in einer bedeutendern, dabei einer in der Hauptsache feststehenden Typus darbietenden und in mannigfacher Hinsicht interessanten Denkmälerreihe bekannt ist. Die sichere Grundlage zur Erkenntniß ihrer künstlerischen Gestaltung bietet uns Cicero [a]) in den Worten: »illam vestram Sospitam, quam tu numquam, ne in somniis quidem, vides nisi cum pelle caprina, cum hasta, cum scutulo, cum calceolis repandis«. Dieser Schilderung durchaus entsprechend finden wir die Göttin in ganzer Gestalt zunächst auf Münzen der Gens Procilia [b]), rechtshin schreitend, den ausgeschnittenen (gewöhnlich s. g. boeotischen) Schild am linken Arm erhoben, in der Rechten den Speer schwingend, oberwärts mit dem Ziegenfell bekleidet, an den Füssen Schnabelschuhe, vor ihr eine aufgerichtete Schlange, auf welche weiterhin zurückgekommen werden soll. Ganz dieselbe Gestalt erscheint auf anderen Münzen derselben Familie [c]), sowie auf solchen der Gens Mettia [d]) auf einem nach rechtshin sprengenden Zweigespann, unter dem auf den Münzen der Gens Procilia sich die schon erwähnte Schlange befindet. Drittens begegnet uns dieselbe Gestalt auf Münzen der Gens Cornuficia [e]), nur daß sie auf diesen nicht den Speer schwingt, sondern, linkshin profilirt, den mit dem Lituus vor ihr stehenden Augur Q. Cornuficius bekränzt. Während die heilige Schlange hier fehlt, sitzt auf dem Schilde der Göttin oder hält sich flatternd an dessen Rand ein Vogel. Derselbe ist als Krähe betrachtet worden, indem die Krähen der Juno wohl als Höhengöttin heilig waren [f]), und gilt als ein dem Q. Cornuficius günstiges Augurium [g]). Für die Zugehörigkeit der Krähe zur Juno Sospita insbesondere liegt freilich kein schriftliches Zeugniß vor, doch wird außer den hier in Rede stehenden Münzen noch eine solche der Gens Roscia [h]) geltend gemacht [i]), auf welcher mit dem Bilde des schlangenfütternden Mädchens ein Vogel, man meint eine Krähe, als Beizeichen und wechselnd mit anderen Beizeichen verbunden ist. Das schlangenfütternde Mädchen aber auf dem Revers der Münzen der Gens Roscia [k]) wiederholt sich auf solchen der Gens Mettia [l]) und erklärt sich nebst der schon erwähnten mit der Göttin verbundenen Schlange ohne Weiteres aus dem, was von einem heiligen Brauch im Haine der Juno Sos-

a) De nat. deor. I. 29. 83.

b) Cohen, Méd. consul. p. 274 Procilia No. 1, abgeb. pl. XXXV. Procilia 1, s. Münztafel III. No. 16.

c) Cohen a. a. O. No. 2 und pl. XXXV. No. 2.

d) Cohen a. a. O. p. 216, Mettia No. 6 u. pl. XXVIII. Mettia 5, s. Münztafel III. No. 17.

e) Cohen a. a. O. p. 113, Cornuficia No. 1—4 und pl. XV. Cornuficia 1—3, s. Münztafel III. No. 18.

f) Preller, Röm. Mythol. S. 252 mit Anm. 4.

g) Vergl. O. Müller, Denkm. d. a. Kunst I. No. 341.

h) Morelli, Thes. num. fam. Roscia I. 14.

i) S. Panofka, Terracotten des k. Mus. in Berlin S. 36.

k) S. auch Cohn a. a. O. p. 278. Roscia No. 1 u. pl. XXXVI. Roscia, s. Münztafel III. No. 20.

l) Cohen a. a. O. p. 215. Mettia No. 2 und pl. XXVIII. Mettia 2.

pita Properz[a]) und etwas, aber nicht wesentlich abweichend, Aelian[b]) berichtet. — Endlich finden wir die Gestalt der lanzenschwingenden Sospita in der Hauptsache ganz wie auf den Münzen der Procilier entsprechend auf Erzmünzen der in der Nähe von Lanuvium geborenen Kaiser Antoninus Pius und Commodus[c]), beide Male mit der Beischrift IVNONI SISPITAE.

Aber nicht auf Münzen beschränkt sind die Darstellungen der Göttin von Lanuvium in ihrer ganzen Gestalt, vielmehr begegnet sie uns wieder, und zwar in den erhaltenen Theilen mit den Münzbildern übereinstimmend, in den fehlenden nach ihnen, insbesondere nach den Denaren der Procilier[d]) ergänzt, in der kolossalen (2,75 M. hohen) und unter manchen Gesichtspunkten bedeutenden und interessanten Statue, welche, vielleicht am Palatin, wo der Tempel der Göttin stand[e]), gefunden, aus dem Palaste Paganica in die Rotunde des vaticanischen Museums gekommen ist, wo sie heute unter der Nummer 552 steht[f]). Siehe Atlas Taf. X. No. 36.

In dieser Statue spielen die Eigenthümlichkeiten des durch den Cultus bedingten Costüms, die Anlehnung an archaïsche Compositionsmotive und die Anbequemung an allgemein heraeische Formen auf eine merkwürdige Weise in einander. Am nächsten steht den gewöhnlichen Formen des Heraideales der Kopf, den man, nach Abzug des Ziegenfelles, in seinen festen matronalen Formen, mit seinen großen, etwas starren Augen und seinem dicken, reichgewellten Haare kaum irgend einer andern Göttin zuschreiben würde und der auch durch die Stephane, welche dieser Statue allein eigen ist und sich namentlich bei keiner der Münzdarstellungen des Kopfes der Juno Sispita[g]) wiederholt, dem allgemeinen Typus der

a) Propert. IV. 8. vs. 3 sqq :

Lanuvium annosi vetus est tutela draconis,
  Hic ubi tam rarae non perit hora morae.
Qua sacer abripitur caeco descensus hiatu,
  Qua penetral, virgo, tale iter omne cave!
Ieiuni serpentis honos, quum pabula poscit,
  Annua et ex ima sibila torquet humo.
Talia demissae pallent ad sacra puellae,
  Quum tenera anguino creditur ore manus.
Ille sibi admotas a virgine corripit escas,
  Virginis in palmis ipsa canistra tremunt.
Si fuerint castae, redeunt in colla parentum
  Clamantque agricolae: fertilis annus erit.

b) Aelian, Hist. anim. XI. 16, vergl. Preller a. a. O. S. 246.

c) Vergl. Eckhel, Doct. Num. vet. VII. p. 14 und p. 107.

d) Nicht nach denen der Roscii, wie Preller a. a. O. S. 247 Anm. 1 in augenblicklichem Irrthum sagt; die Münzen der Roscii haben nur den Kopf der Sospita. S. unten.

e) Preller a. a. O. S. 246. Anm. 2.

f) Beschreib. Roms II. II. S. 229 No. 20. Abgeb. Mus. Pio-Clem. II. 21, Pistolesi, Il Vaticano descritto Vol. V. tav. 108, nach dem Mus. Pio-Clem. oft in abhängigen Stichen wiederholt wie bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 418 No. 731, vergl. Text Vol. III. p. 84. Denkm. d. a. Kunst II. No. 63a, Hirt, Bilderbuch I. 2. 8 und sonst. Vergl. noch Zoëga in Welckers Zeitschrift f. a. Kunst S. 338. Braun, Ruinen u. Mus. Roms S. 425 f. Ergänzt sind: das Fell auf dem Kopfe, die Arme mit den Attributen, die Füße in den Schnabelschuhen nebst der Schlange, die vor denselben liegt, die frei herabhangenden Beine des Ziegenfelles.

g) Auf Münzen der Familien Mettia, Cohen a. a. O. p. 218, Mettia No. 1 u. pl. XXVIII.

Hera noch mehr angenähert ist, ohne gleichwohl in seinem nicht blos strengen, sondern erregten, kriegerischen Ausdrucke der aus dem Wesen der Göttin wohl motivirten Eigenthümlichkeit zu entbehren. Die Art wie das Ziegenfell den Kopf umgiebt erinnert am meisten an die bei Herakles gewöhnliche Bekleidung mit dem Löwenfell, als welches es auch von Winckelmann[a]) versehen worden ist, und hat Nichts von der helmartigen Form, welche dasselbe in mehren der genannten Münztypen[b]) und in einem weiterhin zu erwähnenden Terracottakopf auszeichnet. Den Hals der Göttin und einen Theil der mit feinem Gewande bekleideten Brust frei lassend liegt das Fell dann auf den Schultern, ist mit den Vorderfüßen auf der Brust verknotet oder, genauer gesprochen, durch ein eigenes Stück Leder gezogen, bedeckt auf nicht recht begreifliche Weise beide Busen und den ganzen Oberkörper der Göttin und fällt, durch einen, wie es scheint ledernen Gürtel zusammengehalten, mit den Hinterfüßen seitwärts an den Oberschenkeln herab. Unter diesem Ziegenfell ist die Göttin mit einem Gewande von feinem, den Formen eng anliegendem Stoffe bekleidet, in dessen Anordnung die archaïsche Manier des vorn in der Mitte aufgezogenen und einen Streifen bildenden, an den Beinen in regelmäßigen Falten geordneten Peplos, wie ihn die Athena in der Aeginetengruppe, der dresdener Pallastorso, die herculanische Athena in Neapel u. a. Statuen zeigen, in gleichsam zaghafter und modernisirter Weise nachgebildet ist, ohne darum gefälliger zu werden. Unter diesem Peplos trägt die Gestalt noch ein reicher faltendes Untergewand, welches oben an den Armen noch einmal zum Vorschein kommt.

Was den Stil anlangt, weist die oben hervorgehobene schwächliche und unverstandene Wiedergabe archaïscher Motive und der Charakter der Arbeit, besonders in den Haaren und in der Behandlung der Falten so bestimmt auf eine spätere Entstehungszeit des Bildes hin, daß es nicht die Mühe lohnt, Viscontis Meinung, dasselbe stamme noch aus republicanischer Zeit, zu widerlegen, nachdem schon Zoëga und nach ihm Braun und Wieseler mit Recht die Periode der Antonine als seine Entstehungszeit angesprochen haben. Ob man freilich mit Braun so weit gehn dürfe, in dieser Statue das Tempelbild des in augusteïscher Zeit zerstörten[c]), dagegen angeblich von Antoninus Pius mit neuem Glanze hergestellten Tempels der Juno Sospita am Palatin zu erkennen, ist, wie diese Tempelerneuerung selbst[d]), zweifelhaft und wird wesentlich mit davon abhangen, ob man den Fundort wird feststellen können, als den man einstweilen nur deshalb den Palatin betrachtet, weil daselbst die Familie Paganica, die erste Besitzerin der Statue, bedeutende Grundstücke inne hatte. Im Übrigen wird sich nicht läugnen lassen, daß die Statue ihrer

---

Mettia 1; Papia, Cohen a. a. O. p. 239, Papia No. 1 u. 2 und pl. XXX. Papia 1 u. 2; Procilia, Cohen p. 274, Procilia No. 2 und pl. XXXV. Procilia 2; Roscia, Cohen p. 278, Roscia No. 1 und pl. XXXVI. Roscia; Thoria, Cohen p. 312, Thoria No. 1 und pl. XXXIX. Thoria, wo die Buchstaben I S M R Junoni Sospitae Matri (nicht Magnae, wie Cohen will) Reginae zu lesen sind, s. die inschriftlichen Zeugnisse, die Preller a. a. O. S. 246 Anm. 5 anführt.

a) Gesch. d. Kunst B. VI. Cap. 1. §. 28 und Mon. ined. zu No. 15.

b) Am meisten auf den Münzen der Gens Papia No. 2 und der Gens Roscia (s. Münztafel III. No. 20), einigermaßen auf denen der Papia No. 1, der Procilia No. 2 und der Thoria.

c) Ovid. Fast. II. 55.

d) Denn Julius Capitolin., Ant. P. cap. 8 nennt »templa Lanuvina« unter den von Antoninus außerhalb Roms (nicht in Rom) errichteten Bauwerken.

Größe und ihrem ganzen Stilcharakter nach vollkommen dazu angethan scheint, als ein solches unter dem genannten Kaiser aufgestelltes Tempelbild zu gelten.

Für diese Ansicht kann man auch noch den Umstand geltend machen, daß auf der mit Relieffiguren geschmückten Statuenbasis im Garten der Villa Doria Panfili in Rom[a]), welche, wie schon seit längerer Zeit mehrseitig angenommen, neuerdings gründlich nachgewiesen worden ist[b]), den Kaiser Antoninus Pius, abgesehen von einigen menschlichen Figuren, auf welche es hier am wenigsten ankommt, von der Roma und der Juno Lanuvina einerseits, Mars, Venus und Victoria andererseits umgeben darstellt, die Figur der Juno Lanuvina in geradezu auffallendem Maße mit der vaticanischen Statue übereinstimmt, nur daß ihr, vom Ellenbogen an fehlender rechter Arm nicht erhoben und daß sie in dem nicht besonders fein ausgearbeiteten Relief im Ganzen schlichter und im Costüm weniger genau ausgeführt ist. Diese Übereinstimmung bedeutet aber um so mehr, da zwei andere Statuen, die eine auf der Treppe des capitolinischen Museums[c]), die andere einstmals der Vescovalischen Sammlung angehörend[d]) (jetzt?) von der vaticanischen beträchtlich verschieden sind, sowohl was die ganze Composition wie auch was namentlich die Bekleidung und wiederum insbesondere die Art betrifft, wie das Ziegenfell angebracht ist. Denn anstatt den Rücken und, nach vorn umgeknüpft, die Brust wie ein Panzer zu bedecken, ist es hier in der Art an der einen (linken) Seite der Figuren angebracht wie gelegentlich, z. B. bei der schönen Statue in Cassel, die Aegis bei Athenastatuen. Diese beiden, unter einander freilich nicht gleichen, aber einander verwandten Statuen zeigen sicher, daß es für die Juno Sospita mehr als nur den einen Typus gab, welchen in Übereinstimmung mit einander die vaticanische Statue und das Panfilische Relief, allerdings wie die Münzen beweisen, als den eigentlichen oder hauptsächlichen Cultustypus darstellen, wahrscheinlich denjenigen des lanuvinischen Tempels selbst, den aber festzuhalten und neuerdings zur Geltung zu bringen, in der spätern Zeit Niemand mehr Anlaß hatte, als der aus Lanuvium stammende Antoninus Pius, es sei denn, daß man auf Commodus zu rathen vorziehn wollte, wozu doch gewiß nicht mehr Grund vorliegt.

Einen mit der vaticanischen Statue, dem Panfilischen Relief und dem Bild auf den Prociliermünzen verwandten, in Einzelheiten aber doch verschiedenen, dabei echt archaïschen Typus zeigt die Juno Sospita in dem Relief des dreiseitigen Candelaberfußes aus Perugia in der Glyptothek in München[e]) (zwei Seiten) und Perugia (die dritte Seite). Die Bekleidung der hier von links nach rechts schreitenden oder stehenden Göttin ist derjenigen in den genannten Münzen ähnlich, ein langes, bis auf die mit Schnabelschuhen bekleideten Füße herabfallendes Gewand

a) Abgeb. Mon. dell' Inst. Vol. VI—VII. tav. 76 No. 1—3.

b) Von U. Köhler in den Annali dell' Inst. von 1863 p. 195 ff., woselbst in Anm. 2 frühere Litteratur angeführt ist.

c) Beschreib. Roms III. 1. S. 162 No. 8 abgeb. Mus. Capitol. III. tab. 5, wiederholt bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 418 No. 732.

d) Abgeb. bei Clarac a. a. O. pl. 419 No. 733.

e) S. Brunn, Beschreib. der Glyptothek 2. Aufl. S. 54 f. No. 4, abgeb. b. Inghirami, Mon. etc. Ser. III. tav. 8 und bei Micali, Antichi Mon. tav. 29 No. 7, 8, 9, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst I. No. 299 a. b. c.

und das darüber geworfene, mit den Vorderfüßen auf der Brust verknotete Ziegenfell, welches nur mit ganz besonderer Sorgfalt durchgebildet ist und dessen Kopf denjenigen der Göttin in ähnlicher Weise helmartig umgiebt, wie wir dies auf den oben (S. 162) angeführten Münzen der Familien Papia und Roscia (Münztafel III. No. 20) finden. Die Stellung der Juno ist dagegen, abweichend von dem Münzbild und der nach ihm restaurirten Statue, völlig ruhig, der ausgeschnittene Schild am linken Arme gesenkt, der unbewehrte rechte Arm im Ellenbogen gehoben, so daß die Hand ruhig auf der Brust liegt; auch fehlt die begleitende Schlange. Der Göttin entsprechend steht auf der zweiten Seite der in das Löwenfell sehr ähnlich gekleidete Hercules, während die dritte Seite eine lang bekleidete und verschleierte Venusfigur zeigt. Nach der wahrscheinlichen Erklärung Brunns ist Hercules hier, der altitalischen Auffassung gemäß, als Genius Jovialis und Juno als das ihm entsprechende weibliche Wesen, als weiblicher Genius zu fassen, so daß beide als Vertreter des männlichen und weiblichen Prinzips in seinem Gegensatz, aber auch in seiner Vereinigung durch die Ehe zu betrachten sind, während die Venus der dritten Seite als die Verbindung vermittelnd zu gelten hat.

In Beziehung auf die ganze Gestalt der Juno Lanuvina ist hier noch an die Münzen der Gentes Mettia (Münztafel III. No. 18) und Procilia (oben S. 160 Note c u. d) zu erinnern, welche die Göttin speerschwingend auf einem mit zwei im raschesten Galopp dahinsprengenden Pferden bespannten Wagen zeigen und sie hierdurch der ebenfalls beschildeten und speerbewehrten, auf einem Wagen stehenden Juno Curitis und Curulis von Tibur[a]) annähern, ohne daß jedoch für den Wagen der Lanuvinischen Juno ein ausdrückliches schriftliches Zeugniß vorläge.

Für den Kopf der ziegenfellbekleideten Göttin aber ist endlich als ein interessantes Denkmal ein bemalter Terracottastirnziegel unbekannter Herkunft im berliner Museum[b]) zu erwähnen, welcher bedeutend und wichtig auch dann bleibt, wenn man weder seine Beziehung auf die Juno Lanuvina oder auf die kaum genügend bekannte Juno Caprotina[c]) unbedingt feststellen kann, noch auch alle jene fast unabsehbaren Combinationen an ihn anknüpft, mit welchen Panofka seine Besprechung ausgestattet hat. Der in alterthümlicher Weise mit schräg stehenden Augen und hoch sitzenden Ohren gebildete jugendlich weibliche Kopf ist bedeckt und eng umgeben von einem völlig, ja noch mehr als an den Köpfen auf den Papier- und Rosciermünzen (oben S. 160, Münztafel III. No. 20) helmartig behandelten und stark stilisirten Ziegenfellkopf, an welchem gleichwohl Hörner und Ohren in naturalistischer Weise dargestellt sind. Lange, wie die Brauen schwarz gemalte Haarflechten (nicht ein Schleier, s. Panofka a. a. O. S. 39), ihrer vier an jeder Seite des Gesichtes, fallen unter der Fellbedeckung auf die Schultern herab, während über dem Fell, hinter den Hörnern und Ohren ein stephaneartiges, mit rothem und schwarzem, maeanderartigen Ornament verziertes Schmuckstück angebracht ist und ein Halsband mit abwechselnd roth und schwarz gemalten Bommeln den Hals umschlingt. Zweifelhafter Natur und Bedeutung dagegen ist ein Kreis

---

a) S. d. Zeugnisse bei Preller, Röm. Myth. S. 248.

b) Herausgegeben von Panofka in s. Terracotten des k. Museums in Berlin Taf. X. S. 32 ff.

c) S. Preller a. a. O. S. 255 f.

von schwarz gemalten, aber nicht plastisch ausgedrückten Zacken, welcher sich dem stephaneartigen Schmuck anzuschließen scheint und den man, schon seiner Farbe wegen, auf keinen Fall so schlichtweg einen »Strahlenkranz« nennen und diesen auf die, bei der Lanuvina unverbürgte, Lichtnatur der hier dargestellten Göttin beziehn darf, wie das Panofka (a. a. O. S. 39) thut. Der Stil des Bildwerks ist entschieden italisch wie es auch der Gegenstand unzweifelhaft ist und wie wahrscheinlich der Fundort sein wird.

DRITTE ABTHEILUNG.

Mythen der Hera.

Hera ist hier und da in die Mythen anderer Gottheiten verflochten und erscheint auch in Kunstwerken, die sich auf diese sowie auf einige Heroen beziehen, der Mythen aber, deren Mittelpunkt und Hauptperson sie bildet, sind nur wenige und von diesen wenigen vermögen wir in Kunstwerken lediglich den einen ihrer heiligen Hochzeit mit Zeus nachzuweisen. Bevor jedoch auf eine Betrachtung der auf den ἱερὸς γάμος bezüglichen Monumente eingegangen wird, seien hier als Supplement zu den Bd. II. S. 355 u. 372 behandelten Monumenten, welche Hera mit anderen Göttern im Gigantenkampfe zeigen, noch zwei Kunstwerke angeführt, welche die Göttin allein im Kampfe gegen einen Giganten darstellen und welche um so mehr eine Hervorhebung verdienen, als sie Hera bei dieser Gelegenheit angeblich mit dem Blitze bewehrt zeigen, welcher ihr in italischer Mythologie und römischer Poësie zugesprochen wird [a]). Es sind zwei geschnittene Steine, welche, der eine in einen Fingerring gefaßt, der andere als Schluß eines goldenen Kranzes an einem weiblichen Gerippe in einem Grabe bei Kertsch gefunden worden sind und deren Vorstellungen vollkommen übereinstimmen sollen [b]). Der eine in den Ring gefaßte Stein, welcher wenigstens so abgebildet ist, daß man die Composition im Allgemeinen erkennen kann, stellt die Göttin mit erhobener Rechten (in der ein Blitz jedoch nicht sichtbar ist) und vorgestreckter Linken einer vor ihr auf die Knie niedergesunkenen Figur gegenüber sehr ähnlich so dar, wie mehr als eine Göttin in den kleinen Reliefen des Peplosstreifens am dresdener Athenatorso erscheint (s. Atlas Taf. V. No. 5), so daß über den Gegenstand (Kampf mit einem Giganten) kaum ein Zweifel übrig bleibt. Ist der Blitzstrahl in der erhobenen Hand der Göttin sicher, wie imText (a. a. O.) angegeben wird, so wird man seine Handhabung durch Hera aus dem Gigantenkampfe abzuleiten, nicht aber ihn als ihr zukommendes Attribut zu fassen und daran vollends weitergehende Combinationen über ihr Wesen zu knüpfen haben.

---

a) Verg. Aen. I. 42 und dazu Serv., IV. 122 u. sonst. Burmann, Ζεὺς Καταιβ. p. 330, Winckelmann, Mon. ined. I. Th. I. Abschnitt, Cap. 2. Ein schriftliches Zeugniß, daß der griechischen Hera der Blitz zugekommen sei, wie Preller, Röm. Mythol. S. 247 (». . . wie Juno denn auch zu Tibur und bei den Sabinern als solche (d. h. wehrhafte) Göttin gedacht wurde, auch in Griechenland und Rom, wo sie Gewitter erregt und Blitze schleudert«) andeutet, ist mir unbekannt, wird auch von keinem der neueren Mythologen erwähnt.

b) Vergl. Ann. dell' Inst. von 1840 p. 16 u p. 21, tav. d'agg. A. No. 10. B. No. 11.

ELFTES CAPITEL.

Zeus' und Heras heilige Hochzeit.

Οἷον ὅτε πρῶτόν περ ἐμισγέσθην φιλότητι.
Hom.

In Beziehung auf die heilige Hochzeit des Zeus und der Hera und ihre Behandlung in Schrift- und Kunstwerken liegt eine sehr fleißige und in manchem Betracht gediegene Vorarbeit vor in dem schon mehrfach angeführten Programm von Richard Förster: »Die Hochzeit des Zeus und der Hera«[a]). Während aber der litterarische Theil dieser Arbeit mit Danke benutzt wird, muß unter den auf diesen Mythus bezogenen, zahlreichen Kunstwerken sehr stark aufgeräumt werden.

Dies gilt zunächst von den fast durchgängig schwarzfigurigen Vasengemälden, deren Liste Förster S. 30 f. aufstellt[b]) und welche er S. 27—30 eingehend erörtert. Diese Vasengemälde, deren mehrere übrigens, beiläufig bemerkt, einen Nichts weniger als echten archaïschen Stil zeigen, während einige offenbare Nachahmungen sind, stellen, in der Hauptsache alle übereinstimmend, in Einzelheiten mit den mannigfaltigsten Verschiedenheiten einen vierspännigen Wagen mit ruhig stehenden Pferden dar, in dessen Sitze ein Paar, Mann und Frau, er meistens, aber nicht immer, bärtig, sie fast durchweg mit dem Schleier ausgestattet steht, während verschiedene Götter, Apollon, Hermes, Dionysos, Poseidon, Artemis und andere nicht durchweg sicher bestimmbare Frauen (Demeter, Hestia, Tethys[c]), Aphrodite, Peitho, Hera? s. unten) die Hauptgruppe so oder so angeordnet umgeben. Die meisten dieser Bilder sind unedirt, abgebildet sind zwei bei Roulez in den Bulletins de l'académie royale des sciences et belles-lettres de Bruxelles, année 1841, tome VIII. 1re partie zu p. 428 und zu p. 435 und sieben in Gerhards Auserlesenen Vasenbildern Taf. 310—315. Daß diesen Vasengemälden eine Beziehung auf Hochzeit zum Grunde liege, daß das Paar im Wagensitze Bräutigam und Braut sei, darüber sind Alle einverstanden, welche sich über diese Darstellungen ausgesprochen haben und darüber kann auch füglich kein Zweifel sein; über den Namen aber, welchen man dem Brautpaare zu geben habe, gehn die Meinungen aus einander. Sehn wir nämlich von einigen offenbar verfehlten und durch Nichts begründeten mythologischen Benennungen ab[d]), so finden wir eine Anzahl von Gelehrten geneigt, in dem Typus dieser Bilder den ἱερὸς γάμος des

a) »Relief der Schaubert'schen Sammlung in dem k. Museum für Kunst und Alterthum in Breslau. Programm zum Winckelmanns-Feste des Vereines für Geschichte der bildenden Künste und der archaeologischen Gesellschaft in Breslau«, Breslau 1867. 38 S. 40 mit 2 Tafeln.

b) Nachtragen kann man zu denselben die Vasen No. 460 und 461 im britischen Museum.

c) Vergl. Förster a. a. O. S. 29, Noten 2, 3, 9.

d) Wie Odysseus und Penelope bei de Witte, Catal. du cab. Durand. p. 220 Note, Lykeus und Hypermnestra bei Lenormant, Catal. étrusque p. 75.

Zeus und der Hera zu erkennen[a]), während Andere[b]) jede mythologische Bedeutung derselben in Abrede stellen. Zu den Ersteren stellt sich auch Förster und man wird ihm zugestehn müssen, daß er wohl so ziemlich Alles beigebracht hat, was sich für diese von ihm sehr sinnig vertheidigte Ansicht sagen lassen wird; seine Argumente werden also zumeist zu prüfen und ihnen wird entgegenzustellen sein, was den Anschluß an diese Ansicht verhindert.

Nach der Jahn'schen und Gerhard'schen Annahme handelt es sich in diesen Vasengemälden um menschliche Hochzeiten unter Begleitung der θεοὶ γαμήλιοι. Dem stellt Förster S. 28, anerkennend, daß eine solche Verbindung menschlicher und göttlicher Personen grade in Hochzeitsdarstellungen nicht unstatthaft sei, was ja auch nicht geläugnet werden kann[c]), zwei Gründe entgegen, die einander ergänzen, erstens: die den Wagen umgebenden Gottheiten sind nicht die θεοὶ γαμήλιοι, als welche Plutarch (quaest. Rom. 2) Zeus, Hera, Aphrodite, Peitho und Artemis, Pollux (Onom. III. 38) Zeus, Hera und die Moiren nenne, während von den dargestellten Göttern — Apollon, Artemis, Dionysos, Hermes, Poseidon — um von den unsicheren Frauengestalten zu schweigen — die meisten wenig oder Nichts mit der Ehe zu thun haben, und zweitens: grade die höchsten und allgemein verehrten θεοὶ γαμήλιοι, Ζεὺς Τέλειος und Ἥρα Τελεία fehlen unter der Begleitung, ein Beweis —, daß sie eben auf den Hochzeitswagen zu suchen und in dem Brautpaare zu erkennen seien.

Um mit diesem letzten Grunde zu beginnen, wird sich dies Fehlen des Zeus unter den einen menschlichen Brautwagen umgebenden Gottheiten wohl einfach dadurch erklären, daß es sich für den höchsten Gott nicht schickt, sich persönlich in menschliche Angelegenheiten zu mischen und auf Erden bei einer menschlichen Hochzeit zu erscheinen. Zeus ist eben von alter Poësie und Kunst anders behandelt worden, als andere Götter. Man vergesse doch nicht, daß bei Homer, wo so ziemlich alle Gottheiten, persönlich anwesend auf Erden, in die Handlungen der Menschen eingreifen, Zeus allein nimmer den Olymp oder den Idagipfel verläßt, von dem aus er mit geheimnißvoll übermächtigem Willen und Rathe die menschlichen Dinge leitet oder von wo aus er Zeichen, Träume oder auch göttliche Boten, Hermes und Iris, sendet. Und dem gemäß wird man auch wohl kein Kunstwerk nachweisen können, in welchem Zeus in Person in menschliche Angelegenheiten hineingezogen, bei ihnen anwesend und mithandelnd dargestellt wäre. Heroengeschichten, bei denen er aus der Höhe zuschaut, können hier natürlich nicht in Frage kommen. Fehlt aber aus diesem Grunde der Ζεὺς Τέλειος in diesen Vasengemälden und muß er — vorausgesetzt, sie stellen menschliche Hochzeiten dar —, obgleich der erste der θεοὶ

a) So de Witte, Descript. d'une coll. de vases d'Étrurie, Par., 1837 p. 74 No. 126, Roulez in den Bull. de l'acad. de Bruxelles a. a. O., R. Rochette, Peintures de Pompei p. 11 Note 11 und p. 36 Note 21, Welcker, Griech. Götterl. II. S. 371, Archaeol. Zeitung von 1865 S. 57 f.

b) So Jahn, Archaeol. Aufsätze S. 94 (eine Liste vorher S. 92 f.) und Gerhard, Auserl. Vasenbb. IV. S. 81.

c) Vergl. die von Förster a. a. O. Anm. 3 genannten Beispiele, deren bekanntestes die aus Stackelbergs Gräbern der Hellenen Taf. 32 in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 182 wiederholte Vase ist.

γαμήλιοι, fehlen, so könnte dies allein schon das Fehlen auch der Hera zur Folge gehabt haben, falls dieses unbedingt feststeht. Allein schon Jahn hat (a. a. O. S. 92 Note 17) bemerkt, daß auf der zweiten von Roulez bekannt gemachten Vase die Inschrift HEMEΣ zu der vor den Pferden stehenden Frau vielleicht am einfachsten HEPEΣ (die Namen stehn in diesem Bilde alle im Genetiv) zu lesen sei[a]), sowie auch die von ihr gehaltenen scheinbaren zwei Lanzen wohl eher Fackeln seien (die ganz ähnlich gehalten in mehren dieser Bilder vorkommen). Und was uns verbieten sollte in der einen oder anderen der unbestimmten weiblichen Figuren in mehren dieser Bilder, welche Förster (S. 29 Anm. 2 u. 3) gelegentlich (auf der münchener Vase No. 432) Demeter und Hestia tauft, Hera zu erkennen ist nicht leicht zu sagen[b]). Eben so wenig können die Namen der Aphrodite und Peitho als ausgeschlossen gelten, so z. B. könnten in der Vase bei Gerhard a. a. O. Taf. 315 füglich die beiden Frauen neben den Pferden[c]), vielleicht auch in der Vase auf Taf. 311 die zwei Frauen hinter dem Brautpaar[d]) Aphrodite und Peitho genannt werden[e]). Wenn dem aber so ist, so würde wenigstens ein Theil der γαμήλιοι θεοὶ nicht fehlen. Was aber das übrige göttliche Personal anlangt — und damit wenden wir uns zu Försters erstem Grunde gegen die Anerkennung menschlicher Hochzeiten — so muß man zugestehn einerseits, daß dasselbe zu den eigentlichen Ehegottheiten nicht gehört und andererseits, daß Förster dasselbe sinnreich erklärt hat, indem er anwesend erkennt: die Geschwister des Zeus, die Kinder aus früheren Ehen (Apollon, Artemis, Hermes, Aphrodite, Dionysos mit Kora) und vielleicht Okeanos und Tethys, die Pflegeeltern der Hera, während die jungfräuliche Athena und die Götter stets fehlen, welche Kinder des Zeus und der Hera heißen (Ares, Hephaestos, Hebe, Eileithyia).

Indessen lassen sich die meisten der sicher anwesenden Götter auch auf anderem Wege ohne Zwang erklären und sind erklärt worden[f]). Apollon, der stets leierspielend erscheint, gehört als Gott der Musik und Vertreter des Hymenaeus zur Festfeier, Artemis ist als Hegemone eine recht eigentliche Hochzeitsgöttin[g]), beide Götter werden außerdem als κουρότροφοι verehrt und sind in dem Vasenbilde bei Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 32[h]) bei einer menschlichen Hochzeit anwesend; Hermes könnte, wie Jahn bemerkt hat, schon als πομπαῖος zu jeder

a) Daß Roulez' Erklärung Ἥμη, »iaculatrix« als Beiwort der Artemis unhaltbar sei, wird Jeder einsehn, und daß Gerhards (Auserl. Vasenbb. II. S. 189) Vorschlag, den Förster S. 27 Anm. 4 billigt, HEMEΣ als aus APTEMIΣ durch Abfall der ersten Sylbe entstanden zu denken, schon deshalb ferner liegt, weil man APTEMIΔOΣ annehmen müßte, ist klar.

b) Vergl. auch Jahn a. a. O. S. 95 und s. d. münchener Vasen No. 432, 592, 693, die berliner No. 695, 706 (wo für die Benennung Demeter kein Grund ist), Gerhard Taf. 312, 314.

c) Gerhard a. a. O. S. 87 denkt an Artemis und Leto oder mit Campanari, Vasi Feoli p. 57 an Chariten, neben denen Campanari auch noch Horen vorschlägt; es ist eben Verschiedenes möglich.

d) Die Bedeutung der Handbewegung der hintern der beiden Frauen, welche Gerhard S. 84 andeutet, ist keineswegs unzweifelhaft.

e) Förster selbst S. 29 Anm. 7 nimmt Aphrodite an in den münchener Vasen No. 406, 432, 433, 693 und 1196, sowie bei Gerhard 312. 2, 314, 315 und bei Roulez a. a. O. Taf. 1.

f) Vergl. Jahn a. a. O. S. 94 f., Gerhard a. a. O. S. 82 f.; wo ich freilich nicht Alles unterschreibe.

g) Welcker, Alte Denkm. II. S. 16 f.

h) Denkm. d. a. Kunst II. 182 mit Wieselers Text.

πομπή gehörend (und vielleicht als ἀγήτωρ) seinen Platz angewiesen erhalten haben oder man könnte in ihm den Vertreter und Abgesandten des Zeus erkennen, als welcher er wahrscheinlich bei der Hochzeit des Herakles und der Hebe auf dem korinthischen Peristomion anwesend ist[a]), möglicherweise aber vertritt er den Heerdensegen, wie Dionysos den Wein und Demeter, wenn sie ja anwesend ist, das Brod, welches dem von diesen Segensgöttern in seiner Gründung umgebenen neuen Haushalte nicht fehlen soll. Auch in dem Albanischen Relief (s. unten) kann dies der Grund der Anwesenheit dieser Götter im Zuge sein[b]). Ferner kann Dionysos als Gott der Fruchtbarkeit anwesend sein, wie Jahn und Gerhard übereinstimmend annehmen, während Hestia, wenn sie nachweisbar ist, sich einfach als die Göttin des Heerdes, d. h. als Schützerin des neu zu gründenden Hauses erklärt. Und somit bleibt als schwierig oder unerklärt nur der in einem Vasenbilde (München No. 432) vorkommende Poseidon übrig, der aus einem uns unbekannten, individuellen Grunde in diese Göttergesellschaft hineingezogen sein mag, deren Charakter zu bestimmen er jedenfalls nicht im Stande ist.

Wir kommen nun zu der Frage, ob, abgesehn von der soeben beleuchteten indirecten Argumentation, in dem Brautpaar auf dem Wagen an und für sich und der Charakteristik der Personen nach Zeus und Hera anzuerkennen sind, und was dafür und dagegen spricht. Für diese Annahme beruft sich Förster (S. 29) darauf, daß der Verfasser des Catalogo di scelte antichità etrusche del principe di Canino auf zwei Vasen dieser Sammlung, No. 596 und No. 711 »nicht vermuthungsweise, sondern ganz bestimmt Zeus und Hera auf dem Viergespann nennt«, und meint, es müsse der Beweis geführt werden, daß dies nicht nach ganz bestimmten Merkmalen geschehn sei. Ein vollkommen hinfälliges Argument! Denn leider begegnet man ja solchen »ganz bestimmten und nicht vermuthungsweise« hingestellten Nomenclaturen in den älteren Vasenkatalogen dutzendweise, der nüchternen und besonnenen Art der Beschreibung, welche Jahn bei dem münchener Vasenkatalog durchgeführt hat, selten, fast nie. Exempla sunt odiosa; es sei nur auf die vielen »Hektors Abschiede« in gewissen Katalogen hingewiesen, von denen jetzt lange feststeht, daß sie mit Hektor Nichts zu thun haben und größtentheils den Amphiaraos angehn. Was aber insbesondere den hier vorliegenden Fall anlangt, wird es nützlich sein, zu vergleichen, wie ein Mann wie Hawkins die Vase No. 461 im britischen Museum (Canino a. a. O. No. 1815) beschreibt, nämlich: chariot of Zeus; he is standing in a quadriga, clad in a talaric chiton and peplos and holds the reins in both hands and the goad in his right; at his side stands Hêra, veiled u. s. w., wo also trotz aller Sicherheit der Benennung von bestimmten Merkmalen nicht die Spur ist, es sich vielmehr um eine Vorstellung wie alle übrigen handelt[c]). Das wird aber um so gewisser auch bei den beiden Caninoschen Vasengemälden der Fall sein, als, wie Förster selbst zugestehn muß, auch hier Attribute nicht aufgeführt werden,

a) Vergl. Archaeolog. Zeitung von 1856 S. 208.

b) Siehe Welcker a. a. O. S. 25.

c) Auch die Vase a. a. O. No. 460 = Mus. étrusque du prince de Canino No. 1547, dieselbe, welche Förster S. 30 erwähnt und aus diesem Kreise mit Recht ablehnt, weil »sich neben den beiden Figuren im Wagen die Inschriften ΛVϟΙΠΙΔΕϟ ΚΑΛΟϟ und ΡΟΔΟΝ ΚΑΛΕ gefunden haben« (was nicht ganz genau, aber in der Hauptsache doch zutreffend ist), auch diese Vase benennt Hawkins: »nuptials of divinities«.

welche die Erklärung zu begründen im Stande wären. Dies Fehlen von Attributen aber und von allen bestimmten Merkmalen der Gottheiten spricht, wie schon Gerhard bemerkt hat, gegen die Annahme, daß sie gemeint seien. Allerdings sagt Förster (S. 30), Scepter und Donnerkeil (und um diese Attribute würde es sich in der That handeln) könne Zeus nicht haben, denn er halte mit beiden Händen die Zügel oder, wo eine Hand frei sei, in derselben, angemessener Weise, einen Stab oder eine Gerte. Dem gegenüber genügt nun aber die einfache Verweisung auf die Françoisvase[a]) (s. auch Atlas Taf. I. No. 8), wo Zeus neben Hera im Wagen stehend mit beiden Händen die Zügel der Pferde hält und gleichwohl mit dem gewaltigen Blitz und mit dem Scepter ausgestattet ist. So in der That müßte er in diesen Hochzeitsvasen erscheinen, wenn wir ihn erkennen und anerkennen sollten, und was dem im Wege stehen sollte, ist nicht abzusehn. Weiter aber spricht sehr bestimmt gegen die Annahme, der Bräutigam sei Zeus, daß derselbe in mehren Exemplaren[b]) jugendlich, unbärtig dargestellt ist. Nun meint freilich Förster a. a. O., daß dies, namentlich in dieser Situation, nichts Anstößiges habe, und beruft sich auf Beispiele jugendlicher Zeusdarstellungen, die er S. 13 f. seiner Abhandlung zusammengestellt habe. Mehr dergleichen sind im XI. Capitel des II. Bandes dieses Werkes nachgewiesen, allein schwarzfigurige Vasen sind nicht darunter, und daß in solchen Zeus nicht jugendlich gebildet worden ist, ein paar eigenthümliche und Nichts beweisende Ausnahmen abgerechnet, das dürfte wohl aus dem a. a. O. S. 28 ff. Erörterten zur Genüge hervorgehn. Drittens darf auch nicht übersehn werden, daß, während in einem Beispiele, grade mit einem jugendlichen Bräutigam (London No. 460) das Brautpaar inschriftlich (Lysippides, Rhodon) als menschlichem Kreise angehörend bezeichnet wird, andererseits auf der zweiten der zwei von Roulez publicirten Vasengemälde die Nebenfiguren durch Inschriften (AΠOLONOϟ, HEPMOV, HEMEϟ = HEPEϟ s. S. 169) als Götter bezeichnet sind, das Brautpaar ohne solche Inschrift gelassen ist, was gewiß nicht für seine göttliche Natur spricht. Und endlich muß erinnert werden, daß, wie das auch Förster nicht verschwiegen hat, in einigen dieser Gemälde[c]) auch Personen der Umgebung, namentlich Frauen durch Körbe, welche sie auf dem Kopfe tragen, als menschlichem Kreise angehörend bezeichnet sind.

Faßt man dies Alles zusammen, so wird man kaum umhin können, mit Jahn und Gerhard diese Vasenbilder insgesammt aus dem Kreise mythologischer Bildwerke zu streichen. Doch kann man dabei nicht stehn bleiben, vielmehr können alle diejenigen Kunstwerke, welche die beiden Gottheiten, sei es neben einander, sei es einander gegenüber, thronend oder sitzend zeigen, nicht als Monumente der heiligen Hochzeit, sondern nur als Darstellungen des ehelichen Lebens des höchsten Götterpaares gelten. Es trifft dies aber sowohl die auch von Förster a. a. O. S. 32 f. ausgesonderten Vasenbilder, wahrscheinlich das unedirte des Museums S. Angelo in Neapel, welches Panofka[d]) beschrieben hat und Förster (S. 32) in diesem Kreise halten möchte, mit einbegriffen, wie auch die oben S. 24 besprochene samische

---

a) Mon. dell' Inst. IV. tav. 54, Archaeol. Zeitung von 1850 Taf. 23 u. 24.

b) München No. 692 und 693, Berlin No. 695, London No. 460, de Witte, Descript. d'une coll. de vases p. de l'Étrurie No. 126.

c) Gerhard a. a. O. Taf. 310, wo auch ein menschlicher παρανύμφιος anwesend ist, siehe Gerhard a. a. O. S. 83 und de Witte, Cab. Durand No. 649. Vergl. Gerhard Taf. 313 mit S. 86.

d) Archaeol. Zeitung von 1848 S. 217 f.

Terracottagruppe (Fig. 4 a.), welche Förster (S. 24) den »ersten Versuch die heilige Hochzeit darzustellen« nennt, nebst den sonstigen derartigen Gruppen (Förster a. a. O. Note 6), sofern diese sich überhaupt auf Zeus und Hera beziehn[a]). Sehr zweifelhaft ist dies auch von einer kleinen Erzgruppe (nicht Relief) im britischen Museum[b]), in welcher Panofka[c]) Zeus und Hera hat erkennen wollen, worin ihm Förster a. a. O. S. 34 gefolgt ist, während die Personen in dem genannten englischen Verzeichniß mit Recht unbenannt geblieben sind. Endlich muß auch ein Vasengemälde spätern Stils in der Sammlung Fittipaldi in Antium, in welchem Brunn[d]) den ἱερὸς γάμος des Zeus und der Hera hat erkennen wollen, hier abgelehnt werden, da dieses seitdem publicirte Bild[e]) ohne allen Zweifel auf Koras Abschied von Demeter gedeutet werden muß, wie dies auch von Stephani[f]) geschehn ist.

Bevor wir nach diesen Ablehnungen zur Besprechung der in der That auf den ἱερὸς γάμος des Zeus und der Hera bezüglichen Monumente uns wenden, ist hier einiger in ihrer Bedeutung zweifelhafter Kunstdarstellungen zu gedenken.

Das älteste dieser Kunstwerke ist das wegen der Figur der Hera und der von ihr gehaltenen Lanze schon oben S. 30 (Verzeichniß C.) und S. 34 f. erwähnte, jetzt in Berlin (No. 1692) befindliche Vasengemälde, welches verschiedene, aber fast durchweg ungenügende Erklärungen gefunden hat. Es wird sich nun nicht wohl läugnen lassen, daß diesen gegenüber der neueste Deutungsversuch von Förster a. a. O. S. 31 durch Sinnigkeit und guten Zusammenhang erheblich ausgezeichnet ist. Förster erkennt eine Scene der heiligen Hochzeit. »Der eigentliche γάμος (πομπή und ἑστίασις), sagt er, ist vorüber, das Paar ist bereits im Thalamos angelangt und hat nur noch einer Pflicht zu genügen, ehe es zum Beilager schreitet, nämlich den Liebesapfel (μῆλον κυδώνιον) gemeinsam zu essen. Diesen oder ein Stück desselben reicht eben die erste Moira dem Paare.« Denn Moiren, und zwar als νυμφεύτριαι καὶ θαλαμεύτριαι (Pollux III. 41), als welche sie bei Aristophanes[g]) fungiren, erkennt in den zwei vor dem höchsten Götterpaare stehenden Frauen Förster mit wenigstens eben so gutem Rechte, wie Andere in ihnen Persephone und Artemis (Micali), Kora und Demeter (Gerhard), Hestia und Ariadne (Welcker) oder Horen (Müller) erkannt haben. »Daher einerseits der schamhaft gesenkte Blick des Paares, andererseits die ausgestreckte Hand der Hera, daher endlich auch die Anwesenheit der beiden θυρωροί, welche vor dem Thalamos Wache zu halten

a) Auch die von Förster S. 34 angeführten Münzen von Epirus würden hier ausgesondert werden müssen, wenn sie nicht ohnehin als des Zeus und der Dione (nicht Hera) Köpfe darstellend hier außer Frage bleiben müßten.

b) Verzeichnet in dem Guide to the bronze room in the department of greek and roman antiquities, British museum, p. 5, abgeb. in den Specimens of ancient sculpture Vol. I. pl. 4.

c) Archaeol. Zeitung von 1846 S. 221. Die Identification dieses Monuments mit dem in Note b. genannten, beruht auf einer brieflichen Angabe Murrays.

d) Bull. dell' Inst. von 1859 p. 9 sq. und ihm folgend Förster a. a. O. S. 27.

e) Mon. dell' Inst. Vol. VI. VII. tav. 42. 1.

f) Annali dell' Inst. von 1860 p. 302 sqq., insbesondere p. 309 f.

g) Aves vs. 1731 f.: Ἥρᾳ ποτ' Ὀλυμπίᾳ
Τῶν ἠλιβάτων θρόνων
Ἄρχοντα θεοῖς μέγαν
Μοῖραι ξυνεκοίμισαν κτλ.

haben, des Hermes Ἐπιθαλαμίτης und des Dionysos, welcher mit seinem Kantharos an die dem Genusse des Apfels vorangegangene θοίνη oder ἑστίασις erinnert, wenn nicht die Sage, wie bei Hermes, einen noch bestimmtern Anhalt für seine Anwesenheit bot.« An einigem Bedenklichen fehlt es freilich auch hier nicht. So möchte vor Allem zweifelhaft sein, ob wir das μῆλον κυδώνιον in der Hand der vordersten Moira, um das sich schließlich die ganze Erklärung dreht, anzuerkennen vermögen, da Andere (Micali, Gerhard, Lenormant, Wieseler) in diesem Gegenstand eine Blume erkennen und Förster selbst von einer kleinen Frucht oder gar einem Stück des Granatapfels redet. Ein ganzer Granatapfel ist sicher nicht dargestellt, auch keine Quitte und ein Stück eines solchen anzunehmen, gleichsam den Bissen, der ohne weiteres in den Mund gesteckt werden kann, will doch auch nicht passen und anders würde man doch kaum erklären können. Zweitens aber sind Hermes und Dionysos, so wie sie hier dicht hinter dem Paare stehn, als »θυρωροί, welche vor dem Thalamos Wache halten«, doch kaum anzuerkennen, abgesehn davon, daß die Beziehung des Hermes Epithalamites, wie er nach Hesychius auf Euboea genannt wurde (siehe Förster S. 29, Anm. 6), auf die heilige Hochzeit doch Nichts weniger als feststeht, sondern nur auf Vermuthung beruht. Mit voller Überzeugung wird man sich deshalb Försters Deutung des Bildes nicht anschließen können, obgleich anerkannt werden mag, daß Einiges für dieselbe spricht.

Zweitens kommt in Betracht das ebenfalls schon früher (S. 41) erwähnte Relief von Kolotes an dem für die Siegerkränze bestimmten Tisch im Tempel der Hera in Olympia, dessen Inhalt Pausanias (V. 20. 2) allerdings nur mit den folgenden Worten, nicht einmal durchaus sicher vollständig angiebt: Ἡ τράπεζα δὲ ἐλέφαντος μὲν πεποίηται καὶ χρυσοῦ, Κωλώτου δέ ἐστιν ἔργον .... (ἔμπροσθεν) καὶ Ἥρα τε καὶ Ζεὺς καὶ θεῶν Μήτηρ καὶ Ἑρμῆς καὶ Ἀπόλλων μετὰ Ἀρτέμιδος πεποίηται· ὄπισθε δὲ ἡ διάθεσίς ἐστιν ἡ τοῦ ἀγῶνος. Die Vermuthung, daß dieses Relief die heilige Hochzeit angehe, hat Förster a. a. O. S. 26 ausgesprochen, und gewiß ist, daß, sowie dieser Gegenstand als Schmuck eines im Heratempel befindlichen heiligen Geräthes besonders passend erscheint, die von Pausanias genannten Personen sich einer solchen Erklärung wohl zu fügen scheinen, sofern man unter der θεῶν Μήτηρ Rhea, die Mutter des Brautpaares, verstehn darf, was ja sehr wohl möglich ist[a]). Apollon und Artemis, Hermes und eine dieser θεῶν Μήτηρ entsprechende weibliche Figur, sie möge nun Rhea oder Tethys genannt werden (s. unten), finden wir in dem Hochzeitszug auf der Albanischen Ara wieder und ein anderer mythologischer Gegenstand, welcher die genannten Personen passender verbände, wird sich, wie Förster bemerkt hat, kaum finden lassen. Indessen ist es immer mißlich, aus einer in der Art kurzen Personenaufzählung bei Pausanias eine bestimmte mythologische Scene zu folgern, und das ist hier um so mißlicher, da Pausanias' Text an dieser Stelle zerrüttet ist und sich unmittelbar vor den in Frage kommenden Worten eine Lücke findet, wie das Fehlen der Ortsangabe des Reliefs (ἔμπροσθεν) zeigt[b]).

Das dritte der hier als nur unsicher auf den ἱερὸς γάμος bezüglich zu nennenden

a) Vergl. Welcker, Griech. Götterl. II. S. 218.

b) Vergl. auch Brunn, Künstlergeschichte I. S. 243. Die bezeichnete Lücke würde auch dann nicht verschwinden, wenn man mit Bekker statt Πασιτέλην δὲ αὐτὸν διδαχθῆναι läse Π. δ. αὐτοδιδαχθῆναι, was überdies von zweifelhafter Gewähr ist.

Monumente ist das Erzrelief einer Spiegelkapsel im Museum für Kunst und Alterthum in Breslau, welches den Kern oder Anlaß der Försterschen Monographie bildet und von dem auf Taf. I. zu dieser Schrift eine Abbildung gegeben ist. Förster hat gewiß Alles gethan, was man thun kann, um in methodischer Interpretation dafür zu beweisen, daß es sich in diesem Erzrelief um den Liebesbund des Zeus und der Hera handele, und um die Einwendungen zu beseitigen, welche man gegen diese Deutung erheben könnte; er hat ganz gewiß erwiesen, daß die hier unbezweifelbar in einem zärtlichen und doch ernstgehaltenen Verhältniß befindlichen Personen Zeus und Hera sein können, obgleich nicht alle seine Argumente dafür, daß sie es sein müssen, stichhaltig sind, wie denn z. B. das aus der gürtellosen Gewandung der Hera abgeleitete als widerlegt gelten darf und die Parallele mit der Herafigur auf den Münzen von Chalkis gegenüber der genauern Abbildung dieser letztern auf Münztafel III. No. 3 weniger beweisend erscheinen wird, als sie früher scheinen mochte. Man kann sogar weiter zugestehn, passendere Namen für das Paar nicht angeben zu können, trotz dem Allen aber gehört diese Erklärung zu den nicht ganz vereinzelten, welche, so wenig man sie widerlegen kann, dennoch keine volle Überzeugung bewirken. Ich muß wenigstens von mir bekennen, daß ich diese Überzeugung nicht habe, obgleich ich die Möglichkeit, daß Förster dennoch das Richtige getroffen habe, gern anerkennen will.

Und somit bleiben unter den erhaltenen Monumenten von sicher auf den ἱερὸς γάμος des Zeus und der Hera bezüglichen Darstellungen nur drei übrig, von denen zwei,

A. das Relief einer Metope von einem der jüngeren Tempel in der Unterstadt von Selinunt[a]), s. Atlas Taf. I. No. 2 und

B. ein Gemälde aus der s. g. casa del poeta tragico oder der casa Omerica in Pompeji, jetzt im Museum von Neapel[b]), s. Atlas Taf. X. No. 28.

einander trotz des weiten Abstandes ihrer Entstehungszeiten und der durch ihn bedingten großen Stilverschiedenheit einander in den Grundzügen der Composition auffallend nahe stehn und in der Erklärung nicht von einander getrennt werden können, während das dritte,

C. das archaïstische Relief an einer Ara oder Basis im Caféhause der Villa Albani[c]), s. Atlas Taf. X. No. 29.

---

a) Serradifalco, Antichita della Sicilia Vol. II. tav. 33, vergl. Bd. II. (Zeus) S. 21 f. oben S. 26 f. und Förster a. a. O. S. 34 f.

b) Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens S. 33 f. No. 114, vergl. Bd. II. (Zeus) S. 189 Wandg. ζ und S. 240 ff. oben S. 148 Wand. ι. und Förster a. a. O. S. 35 f.

c) Beschreib. Roms III. II. S. 467, abgeb. b. Winckelmann, Mon. ined. No. 6, Zoëga, Bassirilievi di Roma II. tav. 101, wiederholt bei Welcker, Alte Denkm. II. Taf. 1, vergl. S. 14 ff., Gerhard, Ges. Abhh. I. Taf. 16. 2, vergl. S. 198 f. u. S. 351 und s. noch Förster a. a. O. S. 26. Über den thatsächlichen Zustand des Reliefs notirte ich mir 1859 Folgendes. Die erste Seite (mit Zeus) ist intact, doch geht ein Bruch zwischen der ersten und zweiten Figur durch, auch an der Hauptseite mit Hera, Poseidon, Demeter ist nur das Gesicht der Hera leichter, dasjenige der Demeter stärker überarbeitet. Auf der dritten Seite sind der Kopf und der rechte Arm des Hermes, das Gesicht und der linke Arm des Dionysos modern, möglicherweise sind es auch die Beine des letztern, obgleich kein Ansatz bemerkbar ist. Außerdem aber ist diese Figur an ihrem Leibe von dicht unter der Brust abwärts durchaus überarbeitet, wovon erstens die viel weißere Farbe des Marmors und zweitens der Umstand den Beweis liefert, daß eben diese Theile ein viel flacheres Relief

eine andere Scene des Mythus, den Hochzeitszug darstellt und hier vorweg besprochen werden möge. Es ist aber im Grunde wenig über dasselbe zu sagen, da es nichts Überflüssigeres geben könnte, als die längst erkannte, gegen frühere Zweifel (s. b. Welcker a. a. O. S. 15) festgestellte und jetzt wohl allgemein angenommene Bedeutung der ganzen Composition auf's neue zu begründen. Nur über Einzelnes dürften einige Bemerkungen noch am Orte sein.

Es ist schon von anderer Seite (s. Welcker a. a. O. S. 23) darauf hingewiesen worden, daß die ungeschickte Vertheilung der Personen auf die verschiedenen Seiten des Monumentes, durch welche der Bräutigam Zeus von der Braut Hera getrennt wird, der ursprünglichen Composition widerspreche und dem Copisten zur Last zu legen sei, welcher die Übertragung von der Fläche eines anders gestalteten, am wahrscheinlichsten runden Geräthes, etwa eines Peristomion wie das korinthische[a]) oder capitolinische[b]), zu besorgen hatte. Eben so wenig ist darüber ein Zweifel, daß wir die Composition nicht vollständig besitzen, während über das, was fehlt, die Meinungen aus einander gehn. Als Thatsache kann nur festgestellt werden, daß auf der ersten Fläche (A. im Atlas) einerseits von den Fackeln der jetzt zu vorderst schreitenden Artemis nur ein kleines Stück erhalten, dagegen von einer dieser Göttin voranschreitenden Figur eine unbezweifelbare Spur, nämlich der zurückflatternde Zipfel eines Gewandes, etwas unter der Höhe des Knies der Artemis vorhanden ist. Es kann nicht unbedingt festgestellt werden, was für einer Art von Gewandung dieser Zipfel angehöre, doch ist ein Himation der Art, wie es der ebenfalls der Artemis voranschreitende Apollon in dem Relief des korinthischen Peristomion trägt, schwerlich ausgeschlossen, und es liegt jedenfalls am allernächsten, eben auf diesen Gott, welcher als der musikalische Führer des Zuges schicklich der fackeltragenden Schwester vorausgehen würde[c]), zu schließen. Daß er in den oben besprochenen Hochzeitsvasenbildern fast niemals fehlt, sei nur kurz erinnert. Vor diesem leierspielend zu denkenden Apollon ist dann aber eine weitere Person nicht annehmbar.

Haben wir somit auf der ersten Fläche vier Personen; so ist die gleiche Anzahl auf der entsprechenden dritten Fläche (im Atlas C.) mit Nothwendigkeit vorauszusetzen. Ganz erhalten sind hier nur zwei, Dionysos und Hermes, und von einer hinter dem Hermes hinzugefügten modernen dritten Figur, von welcher Fea[d]) und

---

bieten, als der Rest der Figur selbst und als ausnahmelos alle anderen Figuren. Der Überarbeiter hat also eine tüchtige Schicht der Oberfläche weggemeißelt, und zwar offenbar deshalb, weil sie arg verstoßen war. Auf die Einzelheiten der Bekleidung dieses Dionysos ist also Nichts zu geben, denn, wenn auch der Überarbeiter den Spuren des Alten so viel wie möglich gefolgt sein sollte, so bleibt ungewiß, was und wie viel er sah und wie er das Gesehene verstand.

a) S. Welcker a. a. O. Taf. I. 2.

b) Müller, Denkm. d. a. Kunst II. No. 197.

c) So auch E. Braun, Artemis Hymnia und Apollon, Rom 1842 S. 6. Was für Gründe Welcker a. a. O. S. 23 gehabt haben mag, es unpassend zu finden, daß der Artemis mit den Hochzeitsfackeln eine andere Person (irgend eine) voranginge, »die eigentlich als die letzte des ganzen Zuges auf der folgenden (d. h. der vierten) Seite stehen sollte«, ist nicht recht ersichtlich und eben so wenig erklärlich, wie er annehmen mochte (S. 25), Apollon habe »lautespielend den Zug geschlossen«.

d) Jndicaz. antiquaria p. la Villa Albani No. 249.

Zoëga[a]) reden, ist, jetzt wenigstens, Nichts vorhanden und es ist schwer zu sagen, wo sie jemals gewesen sein sollte. Wohl dagegen sind die sicherlich antiken Reste einer dritten Person, und zwar ohne Zweifel einer weiblichen Person, erhalten, nämlich ein niedrig vorgestreckter linker Arm, der vordere Theil eines linken Fußes und Weniges einer bis gegen den Fuß hinabreichenden Gewandung. Wenn wir in dieser weiblichen Person, gewiß nicht unpassend, weder an sich noch für diese Composition, die auch sonst dem Hermes gesellte Hestia[b]) erkennen, würde auf noch eine, den Schluß dieser Seite bildende Gottheit zu rathen sein, was aber jedenfalls besser unterbleibt. Auch die Frage endlich, ob der Zug sich auch noch über die vierte, jetzt abgesägte Seite mit drei, den Figuren auf der zweiten Fläche (im Atlas B.) entsprechenden Personen fortsetzte, oder ob wir ihn als mit der Zahl von elf Gottheiten abgeschlossen zu betrachten haben, bleibt am besten unentschieden. Denn die Möglichkeit, daß anstatt weiterer Figuren die jetzt fehlende Seite eine Inschrift trug, wird man nicht in Abrede stellen können und schwerlich möchte es gelingen, außer der hinter der vermutheten Hestia sicher fehlenden Person ihrer noch drei auszudenken, welche in diesem Zuge nicht blos möglich, sondern wahrscheinlich wären und durch welche sein mythologischer Gedankeninhalt gewinnen würde. Nur das Eine steht unerschütterlich fest, daß es sich nicht um eine Zwölfzahl von Göttern handelt, sondern daß entweder nur elf oder daß vierzehn Personen vorhanden gewesen sind, wie dies Letztere auch Zoëga angenommen hat (s. b. Welcker a. a. O. S. 22).

Der ganze Aufzug würde sich hiernach, so weit wir urteilen können, aus folgenden Personen zusammensetzen: A. 1) Wahrscheinlich Apollon mit der Kithara als musikalischer Führer des Zugs an seiner Spitze, den Hymenaeus vertretend. 2) Artemis mit den Hochzeitsfackeln, wohl Hegemone zu nennen[c]). 3) Eine weibliche Figur mit dem Scepter, welche, was noch unerklärt und schwer zu deuten ist, den Zipfel des Gewandes der Artemis mit der Linken gefaßt hält. Sie ist von Welcker (S. 18) Rhea, die Mutter der Hera genannt worden, während Förster (a. a. O.) für dieselbe den Namen der Tethys vorschlägt, welcher nach einigen alten Zeugnissen (s. Förster a. a. O. S. 20, Anm. 8) Hera nach Kronos' Sturze zur Erziehung übergeben worden wäre und die ihr die Hochzeit ausgerüstet hätte, welche also hier an Stelle der Brautmutter erschienen sein würde. Möglich ist das schon, aber beweisen läßt sich's nicht, auch liegt im Grunde wenig daran, ob man Rhea oder Tethys erkennt, nur daß man die eine oder die andere gegen die von E. Braun[d]) gewiß nicht passend vorgeschlagene Leto festhalte, die Welcker (S. 25) anzunehmen geneigt ist, während sie Förster (a. a. O. S. 26 Anm. 5) mit Recht ablehnt. 4) Zeus, zu dem nur zu bemerken ist, daß der von Zoëgas Stecher allerdings nicht genau wiedergegebene Vogel auf dem Scepter doch füglich kein anderer als der Adler (nicht ein Kukkuk) sein kann[e]). B. 5) Hera als die Braut ebenso passend verschleiert und den Schleier mit der Linken erhebend, wie voll jungfräulicher Scham

a) S. bei Welcker a. a. O. S. 22.

b) Hestia nimmt auch Welcker a. a. O. S. 25 an, der er dann noch Aphrodite und Ares folgen läßt, indessen mit dem Bekenntniß, dies sei ungewiß und dunkel.

c) Vergl. Welcker a. a. O. S. 16 f., Förster a. a. O. S. 26 mit Note 4.

d) Artemis Hymnia und Apollon, Rom, 1842 S. 6.

e) Vergl. über diese Frage Welcker a. a. O. S. 19 f.

niederblickend; auch in der nachlässigen Art, wie sie ihr Scepter hält, könnte man einen psychologisch feinen Zug und eine Hinweisung auf ihr bewegtes Gemüth erkennen. 6) Poseidon, der Bruder des Zeus und so vielleicht nur als der nächste Verwandte anwesend, möglicherweise aber auch mit den folgenden drei Gottheiten zusammen eins der Bedürfnisse des neuen Haushaltes, menschlich gedacht, das Wasser allegorisch vertretend. 7) Demeter, das Haupt mit dem Kalathos bedeckt, Ähren und Mohn in der Rechten erhebend, vielleicht nur als Schwester, wie Poseidon als Bruder des Brautpaares zu fassen, möglicherweise aber auch wie jener das Wasser, so sie das Brod des neuen Hauses vertretend[a]). C. 8) Dionysos, von dessen Costüm nach dem oben S. 174 Note c. Gesagten nicht mehr zu reden ist, nur daß man die nicht ganz deutlichen Spuren einer Nebris auf seiner Brust anerkennen mag[b]). Ein anderer Grund für seine Anwesenheit, als daß er »der Geber des Weines wie Demeter der Ähren« ist (Welcker a. a. O. S. 25) läßt sich kaum ausdenken[c]), und nach einem ähnlichen Grunde würde 9) Hermes als der Heerdengott anwesend und 10) Hestia als die Göttin des Heerdes und Hauses nach Maßgabe der vorhandenen Reste zu vermuthen sein. — Auf die Bekränzung aller Gottheiten, dem Brautpaare zu Ehren (Welcker a. a. O. S. 16), und die netzförmigen Schuhe aller Personen (Welcker a. a. O. S. 15), Hermes und Hera und vielleicht die Göttin hinter Hermes ausgenommen, ist schon von Anderen hingewiesen; Neues ist über diese Umstände nicht zu sagen.

Auch über die Metope von Selinunt und das pompejanische Gemälde wird es nach Allem, was in neuerer Zeit über diese Monumente geschrieben worden ist, erlaubt, ja geboten sein, sich kurz zu fassen, sofern man nur in dem Widerstreit der Ansichten über das Gemälde seine feste Stellung nimmt. Beide Denkmäler zeigen die Scene der eigentlichen Vereinigung der liebenden Götter, und zwar verlegen beide dieselbe in die freie Natur, welche in dem Relief durch den Felsen angedeutet ist, auf dem Zeus sitzt, während das Gemälde das Local weiter ausführt und in einer schon früher (Bd. II. S. 240 ff.) näher erörterten Weise wahrscheinlich als den kretischen Ida charakterisirt. Aber auch darin stimmen beide Kunstwerke überein, daß sie Zeus sitzend, Hera voll Schämigkeit und Zurückhaltung zu ihm herantretend darstellen, das Relief sie allein, das Gemälde eine geflügelte Dienerin, Geleiterin hinter der Göttin hinzufügend, welche diese leise vorwärts, dem harrenden Zeus entgegendrängt und der der Name Iris, über welchen man neuerdings wohl allgemein einverstanden ist, um so passender gegeben wird, als Iris Heras θαλαμεύτρια genannt wird[d]). Beide Kunstwerke lassen Zeus die herantretende Hera mit der Rechten am Arm ergreifen und der Geliebten in das Gesicht schauen, aber beide Kunstwerke beschränken auch die Handlung des Zeus auf diese sehr mäßige Bewegung, der indessen in dem Relief eine gewisse innere Energie nicht abgeht,

---

a) Vergl. auch Welcker a. a. O. S. 25.

b) Siehe Welcker a. a. O. S. 21.

c) Auch im Hochzeitszuge der Götter zu Peleus' und Thetis' Hochzeit auf der François-vase schreiten den auf Wagen fahrenden Gottheiten voran Hestia, Demeter, Chariklo, Dionysos mit dem großen Weingefäß auf den Schultern und die Horen, und der Gedanke, daß in ihnen der dem neuen Haushalte zugeführte Segen ausgedrückt und in ihm der Grund zur Aussonderung der Demeter und Hestia aus der Zahl der großen Götter und der letztern Ersetzung durch Maia auf Hermes' Gespann begründet sein mag, liegt nicht fern.

d) Theocrit. Id. XVII. 131, Nonn. Dion. XXXII. 78 sq.

welche seelische Erregung, freudiges Anstaunen der entschleierten Schönheit spiegelt, während sie in dem Bild in auffallender Weise gelassen, fast kühl ist. Dies ist aber auch so ziemlich der einzige Umstand, welchen man mit Recht für Welckers Ansicht wird geltend machen können, es handele sich nicht um die Scene der heiligen Hochzeit, um die erste Vereinigung der Götter, als Hera, um mit Statius (Theb. X. vs. 62) zu reden, war

expers connubii et timide positura sororem,

sondern um die Scene des 14. Gesanges der Ilias, welche dem ἱερὸς γάμος heiter nachgebildet ist, aber seine Motive umkehrt, indem sie Hera ihren Gatten in trügerischer Absicht zu einer Schäferstunde verlockend darstellt. Bei der ersten Liebesverbindung wird man, das kann nicht wohl in Abrede gestellt werden, Zeus lebhafter handelnd, bewegter, erregter denken, zumal wenn man sich an sein stürmisches Werben in der heiligen Sage von Hermione[a]) erinnert. Denn daß Heras Zurückhaltung und Sprödigkeit, die ja nicht zu verkennen ist, eine geheuchelte sei, wie Welcker annimmt, ein kokettes Spiel, um Zeus desto mehr zu entflammen, dies muß man, angesichts des Bildes, mit Helbig und Förster bestimmt in Abrede stellen, um so mehr, als dies der Motivirung bei Homer eigentlich widersprechen würde und als sich damit die Geleitung durch Iris in keiner Weise verträgt. Und wenn man sagen sollte, daß der Fundort des Bildes, ein pompejanisches Haus, welches von den in seinen Bildern geschilderten homerischen Gegenständen seinen einen Namen (casa Omerica) erhalten hat, darauf schließen lasse, daß es sich auch hier um eine Scene aus der Ilias, nicht aber um die Darstellung einer heiligen Legende handelß, so wird einerseits auf die Parallele der Tempelmetope von Selinunt hinzuweisen sein, in der die homerische Idascene gewiß nicht, sondern nur eine Darstellung des ἱερὸς λόγος anzunehmen ist, andererseits aber wird man nicht zu vergessen haben, daß die alexandrinische Poësie sich des Gegenstandes der heiligen Hochzeit bemächtigt hatte und daß auf diese als Quelle des Bildes Förster (S. 37) in feinsinniger Ausführung mit um so größerem Rechte hingewiesen hat, je mehr sich der Einfluß alexandrinischer Poësie und Kunst auf die pompejanischen Malereien als ein weitgreifender und vielfach entscheidender herausstellt. Was aber Zeus' ruhige Haltung anlangt, wird man sich von dem entgegengesetzten Eindruck, den seine Werbung insbesondere in der argivisch-hermioneischen Sage hervorbringt, frei zu machen haben, da, wie schon früher (Bd. II. S. 242) bemerkt, Nichts auf eben diese Sage als Quelle unserer beiden Monumente, dagegen für das Wandgemälde Manches auf Kreta hinweist. Von der Gestalt der dortigen Erzählung sind wir nicht unterrichtet, es kann aber an sich Nichts im Wege stehn, anzunehmen, daß es sich in ihr um ruhiger gehaltene Vorgänge gehandelt habe, wie solche ganz offenbar sowohl der Darstellung Theokrits (Id. XVII. vs. 131 sqq.)[b]) wie auch derjenigen des Statius (Theb. X. vs. 56 sqq.)[c]) zum Grunde liegen, welche letztere

a) Schol. Theocrit. Id. XV. 64.

b) Ὧδε καὶ ἀθανάτων ἱερὸς γάμος ἐξετελέσθη,
οὓς τέκετο κρείοισα Ῥέα βασιλῆας Ὀλύμπου.
ἐν δὲ λέχος στόρνυσιν ἰαύειν Ζηνὶ καὶ Ἥρᾳ
χεῖρας φοιβήσασα μύροις ἔτι παρθένος Ἶρις.

c) Peplum etiam dono, cuius mirabile textum
Nulla manus sterilis nec dissociata marito

sich auf eine vom Dichter fingirte Stickerei auf einem der Hera von den argivischen Weibern dargebrachten Gewande bezieht. Mehr aber als die Annahme, eine derartige Darstellung, wie sie die genannten Dichterstellen bieten, sei die Grundlage der in Rede stehenden Kunstwerke gewesen, brauchen wir nicht, um in ihnen eine, immerhin auf das eigentliche Werben des Zeus folgende Scene des ἱερὸς γάμος, um die feierliche Zuführung der von Zeus gewonnenen Braut, anzuerkennen.

Über die Bedeutung der unterhalb des Zeus sitzenden kleinen, mit Blumen (nicht Eichenlaub) bekränzten Jünglingsgestalten auf dem Wandgemälde ist dagegen eine sichere Entscheidung kaum möglich. Fasse man sie aber wie man will, entweder als idaeische Daktylen des kretischen Ida (s. Bd. II. S. 242) oder mit Helbig und Stephani als Personificationen der bei der heiligen Hochzeit aufblühenden λειμῶνες, gegen die Annahme, es handele sich in dem Gemälde um den ἱερὸς γάμος selbst, können sie weder im einen noch im andern Falle beweisen und eben so wenig bieten sie irgend einen Anhalt für die Welckersche Ansicht, es sei der troische Ida und die auf demselben spielende homerische Scene gemeint.

Über den Eichenkranz und den Schleier des Zeus ist Bd. II. S. 240 ff. gesagt, was über denselben gesagt werden konnte, nicht minder über die Charakterisirung des Locals. Daß das reiche und schöne Costüm der Hera in dem Bilde wie dasjenige in dem Metopenrelief für diese bräutliche Scene ein vollkommen und namentlich durch die Verschleierung passendes sei, ist augenfällig und allgemein anerkannt, nicht genügend aufgeklärt dagegen die im ganzen Bereich antiker Kunstwerke wohl vollkommen vereinzelte, schürzenartige Ausbreitung des Schleierzipfels der Hera. Denn wenn man in dieser Verhüllung des Leibes der dicht bekleideten Göttin, gleichsam wie durch einen eignen Vorhang, eine Verstärkung des Ausdrucks ihrer Scheu und Schamhaftigkeit hat erkennen wollen, so erscheint eine solche einerseits durchaus überflüssig, andererseits hat sie etwas nicht blos Spielendes, sondern sogar Zweideutiges, das um so bedenklicher erscheint, je weniger man von einer gebräuchlichen Mimik reden kann. Eher könnte man an ein durch die starke Gemüthsbewegung herbeigeführtes Spielen mit einem Gewandende oder ein Zupfen an demselben denken, wenn das nicht ein für die Feierlichkeit des ganzen Bildes viel zu kleinliches und einer Zofe mehr als einer Göttin gemäßes Motiv wäre. Unschön, wie auch Förster S. 36 es genannt hat, bleibt dasselbe auf jeden Fall.

Von ein paar angeblich in Samos und in Argos vorhanden gewesenen, auf die heilige Hochzeit bezüglichen Gemälden abscheulich obscoenen Inhalts[a]) wird man am besten ganz schweigen; mit echter Mythologie haben sie so wenig zu thun, wie mit echter Kunst.

Versarat, calathis castae velamina divae
Huad spernenda ferunt, variis ubi plurima floret
Purpura picta modis mixtoque incenditur auro
Ipsa illic magni thalamo desponsa Tonantis,
Expers connubii et timide positura sororem
Lumine demisso pueri Iovis oscula libat,
Simplex et nondum furtis offensa mariti.
Hoc tunc Argolicae sanctum velamine matres
Induerant ebur.

a) Origenes contra Celsum IV. cap. 48, Clem. Homil. V. cap. 18, vergl. Förster a. a. O. S. 38.

ANMERKUNGEN UND EXCURSE

ZUM

ZWEITEN BUCH.

ZUM ERSTEN CAPITEL.

---

1) zu S. 3. Als die einzige Vorarbeit von Bedeutung ist hier die Schrift von Richard Förster: Über die ältesten Herabilder nebst einem Excurs über die Glaubwürdigkeit der kunstgeschichtlichen Angaben des Athenagoras, zu nennen. Denn, wenn dieser unter den von ihm aufgeführten Schriften zur Kunstmythologie der Hera Böttigers Kunstmythologie II. S. 213 ff. nicht nennt noch auch gekannt zu haben scheint, so darf man sagen, daß auch aus dieser Vorarbeit nur sehr Weniges zu entnehmen ist.

2) zu S. 4. Böttigers (Kunstmythol. II. S. 229 Anm. ††) Behauptung, »das älteste Zeichen war gewiß auch hier (in Samos), wie in Argos, wo wir's ausdrücklich durch die Versicherung des Clemens von Alexandrien wissen, eine Säule, κίων, ein Spitzkegel wie in Paphos und anderen Orten« ist reine Willkür.

3) zu S. 4. Die Vermuthung Försters a. a. O. S. 5, man habe zur nähern Charakterisirung der Göttin an die Säule (in Argos) oder das Brett (in Samos) wohl einen Stab, σκῆπτρον, angelehnt oder jene mit den der Hera heiligen Blumen, in Argos mit Sternkraut (ἀστερίων) umkränzt, ist ohne sichere Begründung, denn die Stelle des Pausanias II. 17. 2, welche er anzicht: ἀστερίωνα ὀνομάζουσι καὶ τὴν πόαν· ταύτην τῇ Ἥρᾳ καὶ αὐτὴν φέρουσι καὶ ἀπὸ τῶν φύλλων αὐτῆς στεφάνους πλέκουσιν, enthält eine solche nicht.

4) zu S. 4. Förster a. a. O. S. 4 durfte also nicht so bestimmt, wie er es thut, sagen: »so hören wir, daß Hera gemeinsam mit den übrigen Göttern zu Pharae in Achaia in der Gestalt eines λίθος τετράγωνος ..... dargestellt war«.

5) zu S. 7. Vergl. die ausführlicheren kritischen Erörterungen über diesen Punkt bei Förster a. a. O. S. 6—8, deren Ergebniß das auch im Texte kurz angegebene ist, daß Plutarchs Nachricht, welcher diejenige des Pausanias durchaus nicht widerspricht, die vielmehr von jener nur ergänzt wird, vor derjenigen des Demetrios bei Clemens den Vorzug verdiene und daß an Peirasos als Verfertiger und Weiher dieses ältesten der Herabilder, welche Pausanias im argivischen Heraeon sah, festzuhalten sei.

6) zu S. 8. Förster a. a. O. S. 9 zieht zunächst die Geschichte von des Teiresias Verwandlung in einen häßlichen Mann mit Affengesicht wegen Verspottung »τοῦ ἐν Ἄργει ἀγάλματος τῆς Ἥρας« bei Eustath. ad Od. X. p. 1665 lin. 47 an, jedoch nur, um deren Unglaubwürdigkeit zu constatiren: »und so ist auf diese Nachricht .... wohl Nichts zu geben«. An der Chronologie, meint er, wäre kein Anstoß zu nehmen, denn Peirasos, auf den das erste ἄγαλμα der Hera in Argolis zurückgeführt werde, reiche weiter hinauf als Teiresias. Wohl; aber das ἄγαλμα des Peirasos war bis Ol. 78 in Tiryns, nicht »ἐν Ἄργει«. Die Weihung des Herabildes in Tiryns aber, fährt er fort, habe gewiß keinen andern Sinn, als daß der Heracult von Argos nach Tirynth verpflanzt wurde. Mag sein; aber für ein ikonisches Agalma der Hera in Argos wird dadurch Nichts bewiesen und von einem solchen ist auch in den Legenden von der Stiftung des Heracultes in Argos durch Inachos (Apollod. II. 1. 1, Pausan. II. 15. 4), oder Phoroneus (Hyg. fab. 143 u. 225) nicht die Rede und Peirasos, den Plutarch bei Euseb. Praeparat. evang. III. 8. in dieser Beziehung nennt, weiht sein ἄγαλμα nach Tirynth. »Ist aber der Heracult in Argos so alt, sagt Förster S. 10, so versteht es sich von selbst, daß es schon in früher Zeit hier ein ἄγαλμα der Göttin gegeben hat, welches an die Stelle des κίων μακρὸς (s. oben S. 4 Note c) getreten ist.« Dies muß entschieden in Abrede gestellt werden; Niemand kann sagen, wie lange der Cultus des κίων μακρὸς dauerte, den Kallithoe, sie sei nun gleich der Kallithyia-Io oder nicht, zuerst mit στέμμασι und θυσάνοισι

schmückte. Wenn Förster aber fortfährt, es sei natürlich anzunehmen, dies vorausgesetzte ikonische Agalma in Argos sei älter gewesen, als das des Peirasos, weil dieser »doch sonst wohl sein Schnitzbild für den alten Heratempel in Argos selbst zurückbehalten haben würde«, so muß man fragen: wer kann das berechnen? und wo sollte für Peirasos das Motiv gelegen haben, sein Schnitzbild in Argos »zurückzubehalten«, wenn er den Cultus von Argos nach Tiryns übertrug, wie Förster annimmt; da ging ihn ja Tiryns, nicht Argos an. Weiter meint Förster, ein ἄγαλμα der Hera in Argos vor dem Argonautenzuge kenne die Sage (bei Pausan. VII. 4. 4), welche das samische Herabild von den Argonauten aus Argos nach Samos gebracht sein lasse. Dies kann aber, ganz abgesehn von der Glaubwürdigkeit der Sage, welche auf ziemlich schwachen Füßen steht (vergl. Förster selbst S. 20 Anm. 120 u. S. 24 Anm. 140), das Cultusbild im Heraeon unmöglich gewesen sein, weil eine solche Übertragung griechischer Sitte gradezu widersprechen würde; auch sagt davon Pausanias kein Wort, sondern nur, die Argonauten seien die Stifter des Heracultus in Samos, ἐπάγεσθαι δὲ αὐτοὺς τὸ ἄγαλμα ἐξ Ἄργους, τὸ ἄγαλμα d. h. dasjenige, welches nach dieser Sage in Samos als das älteste galt, ein beliebiges in Argos vorhandenes oder von den Argonauten gemachtes, wenn nicht etwa gar die σανίς, welche andere Quellen als das erste samische Heraagalma kennen, auf keinen Fall das ikonische oder anikonische Tempelagalma des Heraeon. Es ist deswegen auch eine weitere entschieden irrige Annahme Försters, dies von den Argonauten weggenommene Tempelbild sei später in Argos »ersetzt« worden und dieses Ersatzbild sei dasjenige, an welches sich die Geschichten von Kleobis und Biton und von Kleomenes anknüpfen; für dieses kennen wir eben die Entstehungszeit nicht.

7) zu S. 8. So, um nur eine kleine Reihe von Beispielen anzuführen, in Vasenbildern: die Chryse bei Millingen, Peint. de V. pl. 51 (Arch. Ztg. 1845. Taf. 35. 1, Denkm. d. a. Kunst I. 10), die wohl ebenso zu nennende Göttin Arch. Ztg. a. a. O. No. 2 (S. 163), die Artemis Alpheionia der neapeler Pelopsvase s. oben S. 20, Note a u. Anm. 16, das Palladion der weimarer Vase Arch. Ztg. v. 1848 Taf. 13. 4 (m. Gall. Taf. 27. 2), dasselbe (wahrscheinlich von der Säule abgenommen) Mon. dell' Inst. II. tav. 36 (m. Gall. Taf. 24. 19) u. A.; in Reliefen: der Apollon in den bekannten choragischen Reliefen, Zeus im Mattei'schen Relief Mon. Matth. III. tab. 41, Dionysos auf dem Erzgefäße von Aventicum Arch. Ztg. von 1864 Taf. 190, auf dem silbernen Becher von Vicarello das. 1867 Taf. 225. 2, Palladion auf einer Thonlampe, Denkm. d. a. Kunst I. No. 4; in Wandgemälden und Mosaiken: Artemis in dem bekannten Iphigenienopfer Helbig, Wandg. No. 1304 (Mus. Borbon. IV. 3 und sonst oft wiederholt) Apollon und Artemis im Mosaik von Ampurias Arch. Ztg. von 1869 Taf. 14; in Gemmen: Apollon in den bekannten Gemmen mit Palladienraub z. B. m. Gall. Taf. 24. No. 21 u. 22, Palladion das. Taf. 25. No. 5 u. 8 u. m. A.

8) zu S. 9 Note c. Zur Rechtfertigung des Athenagoras könnte man den Wortlaut des Pausanias in der Stelle VII. 4. 4 (s. S. 12 Note c) anführen, wo von dem durch die Argonauten aus Argos nach Samos versetzten Herabilde die Rede ist und dann, ohne daß ein anderes Bild erwähnt wäre, von τῷ ἀγάλματι gesagt ist, es sei ein ἔργον Σμίλιδος. Allein daß Pausanias keineswegs annimmt, dies Bild sei in Argos gemacht und nach Samos versetzt, geht sehr deutlich daraus hervor, daß er § 7 von Smilis sagt, er sei nicht weit gewandert, außer nach Samos und Elis, ὅτι μὴ παρὰ Σαμίους καὶ ἐς τὴν Ἠλείαν. Hierher aber sei er gekommen: ἐς τούτους δὲ ἀφίκετο und der Urheber des samischen Bildes sei er: καὶ τὸ ἄγαλμα ἐν Σάμῳ τῆς Ἥρας ὁ ποιήσας ἐστὶν οὗτος. Folglich meint Pausanias mit τὸ ἄγαλμα nicht dasjenige, das nach der Angabe Einiger (εἰσὶν οἱ φασίν) die Argonauten nach Samos gebracht hätten, sondern τὸ ἄγαλμα, das Bild von Smilis ist das zu seiner Zeit existente Tempelbild.

9) zu S. 10. Schon Brunn hat in den Sitzungsberichten der münchener Akademie von 1871 S. 543 mit Recht gegen Urlichs' Annahme bemerkt, daß, wenn wir bei einem samischen Schriftsteller (ohne jeden weitern Zusatz) einen Herrscher Prokles erwähnt finden, wir doch wohl nicht umhin können, an den Samier zu denken, möge derselbe mit Recht oder irrthümlich citirt werden. Auch sei nicht abzusehn, warum Aëthlios den Herrscher von Epidauros erwähnt haben solle, wenn er den aeginetischen Künstler gar nicht nannte. Brunn schließt dies daraus, daß Clemens einige Zeilen weiterhin den Smilis nicht aus Aëthlios, sondern aus Olympichos citire. Aber selbst, wenn wir dies nicht als vollgiltigen Beweis gelten lassen und annehmen wollten, er habe Smilis genannt, können wir in logischer Weise bei der Aussage

des Aëthlios unmöglich auf den Herrscher von Epidauros kommen, da in derselben überhaupt nur von Samos die Rede war und Aëthlios ganz anders weit hätte ausholen müssen, wenn er hätte berichten wollen, die Menschengestalt habe das samische Herabild durch einen Künstler aus Aegina bekommen zur Zeit, als diese Insel dem Herrscher Prokles von Epidauros unterworfen war. Aber auch Clemens von Alexandrien als Epitomator des Aëthlios können wir nur dann für die Verwechselung des Samiers Prokles mit dem Epidaurier verantwortlich machen, wenn wir ihn der allergrößesten Nachlässigkeit anklagen wollen, unter deren Voraussetzung wir freilich Alles in seinen Text hineinlesen können. Auf bloßem Übergehen des Namens des Smilis und der Heimathbezeichnung des Prokles kann die Verwirrung nicht beruhen.

10) zu S. 12 Note a. Das Verhältniß der drei hier genannten Beinamen der Hera zu einander und ihrer Cultstätten ist Nichts weniger, als an und für sich klar und unzweideutig, dennoch scheint es am richtigsten, Pausanias' Worte so zu erklären, daß es sich um zwei Tempel auf einem und demselben Hügel, den der Hera Argeia und einen zweiten der Hera Hypercheiria und in dem letztern um ein außer dem Bilde der Hypercheiria, welches stillschweigend vorausgesetzt wird, aufgestelltes altes Xoanon der Aphrodite-Hera handelt. So erklärt auch Siebelis in seinen Adnotationes und so scheint Welcker, Griech. Götterl. II. S. 325 verstanden zu haben, anders Gerhard, Griech. Mythol. I. § 216 Anm. 1. a: »Sparta, wo die argivische Hera als ὑπερχειρία oder auch als Aphrodite-Hera verehrt ward«, ebenso Preller, Griech. Mythol. 2. Aufl. I. S. 125 Anm. 1.

11) zu S. 13. Daß Smilis ein durchaus historischer Künstler sei und daß die Angaben, welche ihn in mythische Zeit versetzen, auf Irrthum beruhen, ist, seitdem es Brunn, Künstlergesch. I. S. 26 ff. nachgewiesen hat, für alle Stimmberechtigten mit ganz vereinzelten Ausnahmen, von denen hier geschwiegen werden darf, Sache der gemeinsamen vollen Überzeugung und kann als abgemacht gelten. Anders verhält es sich mit dem diesem Künstler positiv zuzuweisenden Datum, als welches Brunn, dem ich mich in m. Gesch. d. griech. Plastik 2. Aufl. S. 79 f. angeschlossen hatte, in seinen verschiedenen Erörterungen über die Chronologie der ältesten Künstler die 50er und 60er Oll. festgehalten hat, während Förster a. a. O. S. 20 f. und Urlichs a. a. O. S. 28 f. das frühere der 30er bis 40er Oll. berechnen. Für dieses letztere spricht am entschiedensten das Verhältniß des Smilis zu den samischen Künstlern Rhoikos und Theodoros und seines Herabildes zu dem von jenen erbauten Tempel der Göttin auf Samos, ein Verhältniß, dessen Bedeutung allgemein anerkannt wird (s. oben S. 13 Note c) und das auch in der Nachricht des Plinius, Nat. Hist. XXXVI. 90 von der gemeinsamen Thätigkeit des Smilis mit Rhoikos und Theodoros als Architekten am lemnischen Labyrinth ausgesprochen ist, mag es sich mit diesem lemnischen Labyrinthe verhalten wie es will und mag sich schließlich dessen Existenz oder dasjenige als wahr herausstellen, was Förster a. a. O. S. 17 als Möglichkeit ausgesprochen hat, daß Plinius die Baumeister des lemnischen Labyrinthes und diejenigen des samischen Heraeon verwechselt hat, eine Möglichkeit, welche mir sogar wahrscheinlich vorkommt, wahrscheinlicher als die Änderungen im Texte des Plinius, welche Förster a. a. O. S. 16 nach Hirt vorschlägt. Vgl. Urlichs a. a. O. S. 5. Erkennt man das synchronistische Verhältniß des Smilis zu Rhoikos und Theodoros an, wobei man gewiß nicht nöthig hat, aus dem von Förster a. a. O. S. 17 angegebenen sehr leicht wiegenden Grunde, Smilis für noch etwas älter zu halten als Rhoikos und Theodoros, so wird Smilis der anderweit feststellbaren und wie ich glaube festgestellten (s. die in m. Gesch. d. Plast. 2. Aufl. I. S. 200 Anm. 7 angeführte Litteratur) Chronologie der samischen Künstler zu folgen haben, nicht umgekehrt diejenige dieser bestimmen können. Denn ein sicheres festes Datum für ihn findet sich sonst nicht. Ein solches hat allerdings Brunn, Künstlergesch. I. S. 27. u. 48, Die Kunst bei Homer u. s. w. S. 43 und in den Sitzungsberichten der münchener Akademie von 1871 S. 542 f., aus Pausanias' Bericht über alterthümliche Statuen im Heraeon von Olympia (V. 17. 1—3) abzuleiten versucht, behauptend, die hier erwähnten Horen des Smilis stünden »mitten unter Werken der Schüler des Dipoinos und Skyllis«, deren Datum aus den 60er Oll. nicht zu läugnen ist, und es liege kein Grund vor, die Horen des Smilis mit Bursian (Fleckeisens Jahrbb. Bd. LXXIII. S. 509) für älter zu halten, als jene Werke. Gegen diese Behauptung Brunns haben sich neuerlich Förster a. a. O. S. 18 f. und Urlichs a. a. O. S. 28 erhoben. Mit Recht bemerkt der Erstere, der Ausdruck, die Horen des Smilis haben »mitten

unter Werken der Schüler des Dipoinos und Skyllis« gestanden, lasse sich nicht rechtfertigen, da Pausanias die vor den Horen genannten Statuen als ἔργα ἁπλᾶ unbekannter Künstler bezeichne (vergl. oben S. 11), während erst auf sie die Aufzählung einer Reihe von Arbeiten von Schülern des Dipoinos und Skyllis (Dorykleidas' Themis, Theokles' Hesperiden und Dontas', denn so ist sicher zu lesen, Athena) folgt und nach diesen wiederum Arbeiten unbekannter Meister (Kora und Demeter, Apollon und Artemis, Leto, Tyche, Dionysos und eine geflügelte Nike) aufgezählt werden, welche Pausanias ἐς τὰ μάλιστα ἀρχαῖα zu sein schienen, wobei nicht viel daran liegt, ob man diesen Ausdruck absolut faßt oder, immerhin wahrscheinlicher, auf die Werke im Heraeon bezieht. Weiter bemerkt Förster mit Recht, daß zwischen den Horen und Themis einerseits und Athena und den Hesperiden andererseits, als den zunächst nach jenen genannten Werken von Schülern des Dipoinos und Skyllis, kein sachlicher Zusammenhang hervortrete, während er allerdings einen solchen zwischen den Horen und der Themis um so weniger läugnen kann, als Pausanias von der letztern sagt: παρὰ δὲ αὐτὰς (τὰς Ὥρας) Θέμιδος ἅτε μητρὸς τῶν Ὡρῶν ἄγαλμα ἕστηκεν und mit zweifelhaftem Rechte behauptet, die Horen bildeten mit den »vor« (richtiger neben ἐφεξῆς) ihnen stehenden Bildern des Zeus und der Hera »ein untrennbares Ganze«. Wohl gehören sie sachlich zusammen; aber wenn man dies auch von der Themis des Dorykleidas und den Horen des Smilis anerkennen muß (vergl. auch Brunn in den Sitzungsberichten a. a. O. S. 543), gleichwohl aber deren synchronistischen Zusammenhang, vielleicht mit Recht läugnet, so kann man auch aus dem sachlichen folgerichtiger Weise keinen synchronistischen Zusammenhang zwischen den Horen und den Statuen des Zeus und der Hera ableiten. Der ganze Statuenverein, soweit er sachlich zusammengehört, kann eben sehr wohl allmählich zusammengekommen und den Bildern des Zeus und der Hera, als ohne Zweifel den frühesten, zu verschiedenen Perioden hinzugefügt worden sein. Das Ergebniß also wird sein, daß wir aus dieser Stelle des Pausanias kein positives Datum für die Horen des Smilis, also für diesen, zu gewinnen vermögen, weder ein späteres, wie Brunn meinte, noch auch ein älteres, wie Förster und, ihm folgend, Urlichs annehmen. Nur ein Umstand kann für ein späteres Datum zu sprechen scheinen, der nämlich, daß Pausanias § 3 sagt τὰ κατειλεγμένα ἐστὶν ἐλέφαντος καὶ χρυσοῦ. Denn, wenn es sich, wie schon oben S. 11 bemerkt, zum mindesten nicht beweisen läßt, daß unter den κατειλεγμένα ἔργα nicht alle in § 1—3 aufgezählten zu verstehn seien, wenn also die Möglichkeit offen bleiben muß, daß auch die Horen des Smilis so gut wie die Werke aus der Schule des Dipoinos und Skyllis chryselephantin waren und nur vielleicht die zu allererst genannten ἔργα ἁπλᾶ (Zeus, Hera und der vermuthliche Ares) nicht, so darf man nicht übersehn, daß die chryselephantine Technik in Anwendung auf Statuen sich gleichsam vor unseren Augen erst in der Schule des Dipoinos und Skyllis entwickelt, s. m. Gesch. der griech. Plast. 2. Aufl. I. S. 77 f., vergl. Brunn, Künstlergesch. I. S. 48, so daß Arbeiten, von denen Pausanias einfach sagt ἐστὶν ἐλέφαντος καὶ χρυσοῦ kaum für älter als die Schule des Dipoinos und Skyllis werden gelten dürfen. Allein beweisen läßt sich dies Material für die Horen des Smilis allerdings auch nicht und wahr ist es, daß dieses Meisters berühmtestes Werk, die Hera von Argos uns nur als einfaches Xoanon genannt wird, ohne daß wir selbst nur über irgendwelche Anfügung von Elfenbein und Gold, wie bei mehren Werken der Schüler des Dipoinos und Skyllis (s. m. Gesch. d. griech. Plast. a. a. O. S. 78), Kunde haben, s. Urlichs a. a. O. S. 28 Note. Nun läßt allerdings das Material eines Werkes eines Künstlers keinen bündigen Schluß auf dasjenige eines andern Werkes zu, und wir kennen reine Xoana aus noch ungleich späterer Zeit (z. B. von Myron, Pausan. II. 30. 2, Brunn a. a. O. S. 142), aber immerhin wird man zugeben müssen, daß das Gold und Elfenbein als Material der Horen des Smilis nicht hinreichend sicher bezeugt ist, auf dasselbe Schlüsse über die Chronologie dieses Künstlers bauen zu können.

12) zu S. 13. Die meisten älteren Abbildungen, aus welchen Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 307 seine Zusammenstellung gemacht hat (vergl. Prodromus S. 25 f.) sind ungenügend für alle die Fragen, die hier in Betracht kommen und in sämmtlichen, zum Theil sehr merkwürdig erscheinenden Einzelheiten durchaus unzuverlässig, nicht minder die in landläufigen neueren Büchern ebenfalls aus älteren Münzwerken copirten. Die an sich ja nach dem mechanischen Verfahren ihrer Herstellung getreuen Abbildungen in Lenormants Nouv. gal. myth. pl. 12 leiden an großer Undeutlichkeit und sind daher nur in

zweiter Reihe zu gebrauchen; endlich lassen auch die drei nach Abdrücken der berliner Sammlung gemachten Holzschnitte bei Förster a. a. O. S. 27 Vieles zu wünschen übrig. Die Abbildungen meiner Münztafel sind nach den besten und schärfsten Exemplaren eine in größerer Reihe zur Auswahl vorliegender Abdrücke gezeichnet und da, wo irgendwelcher Mangel an Schärfe vorlag, nach den Originalen revidirt. Was also in diesen nicht vorkommt, wie, um nur Eines zu erwähnen, das vielberufene Stehen der Hera auf einer Mondsichel, das kommt thatsächlich auf diesen Münzen überhaupt nicht vor, sondern beruht auf schlechten und gefälschten Abbildungen.

13) zu S. 14. Über diese Stützen, welche neuerdings so gut wie allgemein als solche anerkannt sind, hat schon Böttiger, Kunstmyth. II. S. 231 f. die richtige Ansicht ausgesprochen und Lenormant hat in der Nouv. gal. myth. p. 83 nicht wohl daran gethan, die fraglichen Gegenstände, abenteuerlichen und abstrusen Theorien zu Liebe, neuerdings wieder als von den Händen herabhangende Ketten zu bezeichnen.

14) zu S. 15. Gerhards Erörterungen (Prodromus S. 6 u. 25 f.) über die wechselnde Form und Ausstattung oder Ornamentirung des Kalathos stützen sich, wenigstens zum großen Theil, auf all zu ungenügende Abbildungen alter Monumente, namentlich Münzen (s. Anm. 12), als daß man ihnen ohne die größte Zurückhaltung folgen könnte.

15) zu S. 19. Gradezu als das alte Cultusbild von Mykenae bezeichnet unser Agalma Preller, Griech. Mythol. 2. Aufl. I. S. 135, was zu weit gegangen ist, während Panofka, Argos Panoptes (Abh. der berl. Akad. von 1837) S. 104 anerkennt, es könne nur »die Göttin der Io« sein, die eben Hera ist. Von den weiteren hier und bei Gerhard, Mykenaeische Alterthümer S. 13 gemachten Combinationen von Hera und Artemis ist es besser zu schweigen; daß sie unnöthig sind, wird der Text zeigen. Auf die verschiedenen Deutungen des Agalma, welches je nach ihren verschiedenen Erklärungen des ganzen Vasengemäldes (s. Bd. II. S. 467 und Anmerk. 181) Hirt, Böttiger, Avellino und O. Müller aussprachen, lohnt es sich eben so wenig noch näher einzugehn, da die Irrthümlichkeit jener Erklärungen längst erwiesen und anerkannt ist und daher natürlich auch die von denselben abhangenden Benennungen des Agalma falsch sein müssen.

16) zu S. 20. Über dem Kalathos oder Stephanos dieses Bildes glaubten nämlich Gerhard (Prodrom. S. 35 Spalte a) und Papasliotis (Arch. Ztg. von 1853 S. 50) den Namen Hera (ΗΡΑ) zu lesen, während Panofka (Neap. ant. Bildwerke S. 342), Finati (R. Mus. Borbon. II. p. 161) und Stackelberg (Apollotempel zu Bassae S. 194) ΠΤΩ zu erkennen meinten, was sie, gezwungen genug, als ΠΙΘΩ oder ΠΕΙΘΩ vergl. Artemis-Peitho erklärten, und Rathgeber (Allg. Encyclop. Artikel: Oenomaus S. 99 und Artikel: Olympieion S. 213) ΕΚΑ herauslas und das Bild zu dem einer Hekate machen wollte. Abgesehn nun davon, daß in den Zusammenhang des hier dargestellten Mythus weder Hera (wie Panofka a. a. O. einsah) noch Hekate paßt, hat mir eine genaue Untersuchung des Originales, deren Resultat ich schon in Ritschls kleinen Schriften I. S. 810 f. mitgetheilt habe und hier nicht im Einzelnen wiederholen will, die Überzeugung gegeben, daß nicht allein ΗΡΑ, ΠΤΩ und ΕΚΑ in den fraglichen Zügen gleich unmöglich erkannt werden kann, sondern daß dieselben mit der allergrößten Wahrscheinlichkeit Nichts sind, als, wie dies auch Stephani, Compte-rendu de la comm. imp. arch. de St. Pétersb. pour l'année 1868 p. 137 ausgesprochen hat, ein Ornament des Kalathos, dergleichen sich auch sonst noch vielfach nachweisen läßt (s. Gerhard, Prodrom. S. 28), und welches am alleräbnlichsten, nur schärfer ausgeprägt, an dem Kalathos des Herakopfes auf Münzen verschiedener Städte wiederkehrt, von welchen auf der II. Münztafel unter No. 29—33 fünf als Proben eines solchen Kopfschmuckes abgebildet sind.

17) zu S. 22. In dem Gypsabguß des Frieses von Phigalia, welchen die Figur 3 im Texte wiedergiebt, ist von dem Kalathos nur ein kleines Stück an der rechten Seite des Kopfes des Götterbildes erhalten und fast eben so ist dasselbe in den Marbles in the brit. Mus. abgebildet, vollständiger, aber ganz bis zum Rande auch nur an der rechten Seite erhalten, in Stackelbergs Tafel (Apollotempel Taf. 29), zu welcher der Verfasser S. 74 Note 96 bemerkt: »der Modius ist in früheren Abbildungen und auch von Hrn. Combe übersehn worden« (?), vollständig endlich in der Expéd. scientif. de la Morée II. pl. 22 Fig. 2, jedoch beruht die Vollständigkeit hier auf Restauration, wie p. 24 Note D. angegeben ist.

18) zu S. 23. Bei der großen, auch von Abeken und besonders von Welcker nach

Gebühr gewürdigten kunstgeschichtlichen Wichtigkeit dieses Stückes glaube ich hier als Ergänzung der bisherigen Besprechungen die Bemerkungen mittheilen zu sollen, welche ich mir vor dem Original aufgeschrieben habe. »Kolossaler, echt archaïscher Kopf, für eine Hera ausgegeben, aber keineswegs sicher eine solche, denn ein breites Band, welches das Haar hält, kann allein nicht als Beweis für Hera gelten und die übrige Anordnung des Haares steht einer solchen Bedeutung eher entgegen. Dieselbe besteht in einer nach vorn gestrichenen dicken Masse, welche vor der Taenie in fünf Reihen Schneckenlöckchen über der Stirn liegt, und einer wenig ausgearbeiteten, weit größern, welche hinter den Ohren ganz glatt und lang in den Nacken herabfällt. Die Nase ist ergänzt; das Kinn sehr mächtig und breit, aber flach, der Mund breit und flach lächelnd; die Augenlider sind hart geschnitten, aber nicht etwa in absichtlicher und charakterisirender Weise wie bei dem neapeler Kopfe vorgebildet; unter dem linken Auge ist ein Stück ausgestoßen; das ganze Gesicht ist breit und platt gehalten. An dem ganzen Werke sind mancherlei Löcher eingebohrt zur Einfügung von Metallschmuck, so sind die Ohrläppchen durchbohrt, hinter dem Ohr im herabfallenden Haare sind an beiden Seiten zwei Löcher dicht über einander und seitwärts über der Taenie zwei dergleichen dicht neben einander, endlich findet sich ihrer eine ganze Reihe unter und zwischen den die Stirn begrenzenden Locken, und zwar stecken hier noch Reste des eingefügten Metalls in den meisten. Die Art des Schmuckes dürfte gleichwohl bis auf die Ohrringe schwer anzugeben sein. Über die Echtheit des Archaïsmus bin ich keinen Augenblick im Zweifel, es ist der Typus des Apollon von Tenea in's Kolossale und Breite übertragen.« — In Beziehung auf die oben näher bezeichneten Bohrlöcher sind jetzt Brunns eingängliche Bemerkungen über solche an den aeginetischen Giebelfiguren, welche zur Anfügung von Marmor und von Erz dienten, zu vergleichen (Beschreib. der Glyptothek 2. Aufl. S. 67 ff.); besonders einige von den bei den Figuren No. 72a. (S. 69), No. 59 (S. 71) No. 63, No. 65, No. 66, No. 70a. und b., No. 64 (ebendas.) vorkommenden Löchern und Metallresten können vielleicht bei erneuter Vergleichung über die Natur und Bedeutung der Anfügungen bei dem ludovisischen Kopfe zur größern Klarheit führen.

19) zu S. 27. Nach den Abbildungen, welche ich allerdings allein kenne, schien mir der echte Archaïsmus dieses Reliefs nicht zweifelhaft, wogegen Friederichs in s. Winckelmannsprogramm: Apollon mit dem Lamm, Berl., 1861, S. 5 Note 6 schreibt, daß er das Werk, nachdem er einen Abguß davon im brit. Museum gesehn habe, bestimmt als archaïsirend (also nachgeahmt alterthümlich) glaube bezeichnen zu können. Doch kann ich so wenig heute wie früher (s. m. Gesch. d. gr. Plast. a. a. O. mit Anm. 71) glauben, daß Friederichs' Gründe in der That durchschlagend seien und bleibe einstweilen, außer nach anderen Merkmalen, auch danach bei meiner Ansicht stehn, daß in diesem Relief alle Figuren im Ausschritte mit beiden Plattsohlen den Boden berühren, eine Eigenthümlichkeit alter Kunstbildung, welche, meines Wissens, von keinem nachahmenden Künstler beobachtet und folgerichtig durchgeführt worden ist. Dazu kommt nun vollends noch — und der Wahrheit zu Liebe muß dies gesagt werden —, daß der Gypsabguß, den Friederichs im brit. Museum gesehn hat, nicht etwa ein vollständiger, sondern, wie mir A. S. Murray unter dem 6. December 1871 schreibt, ein geringes Fragment ist. Murrays Worte lauten: »we possess only some fragments of casts of it which were given to the Museum by the late Earl of Aberdeen. When Friederichs says he saw a cast in the Museum he means he saw fragments of a cast and ought to have said so. From feet to knees is all we have of the figure of Hera.«

20) zu S. 28. Eine bei Clarac, Mus. de sculpt. pl 149 No. 186 unter dem Namen »Junon choragique« abgebildete Relieffigur, die Wieseler in Paulys Realencyclop. IV. S. 581 ebenfalls in diesem Zusammenhang archaïstischer Reliefdarstellungen der Hera mitzählt, gehört aller Wahrscheinlichkeit nach nicht in diesen Zusammenhang, sondern ist eine Leto von einem der vielen Exemplare des Reliefs mit den delphischen Gottheiten und Nike, wie dies schon von Fröhner, Notice de la sculpture antique du Musée du Louvre p. 48 No. 17 richtig erkannt worden ist. Die Terracottareliefe in München aber, jetzt No. 39a—e, welche früher, mit 39—43 bezeichnet, für antik galten, sind jetzt als oberflächliche Nachahmungen des Antiken aus dem vorigen Jahrhundert erkannt und Ähnliches gilt von den Marmorreliefen, welche früher die Nummern 98 und 99 trugen und jetzt mit No. 94 a. b. bezeichnet sind; vergl. Brunn, Beschreib. der Glyptothek 2. Aufl. S. 46 f. und S. 116. Die altitalische Juno,

die s. g. lanuvinische des Erzreliefs das. No. 44, Brunn a. a. O. S. 54 (vergl. oben S. 163) gehört nicht in diese Reihe altgriechischer Herabildungen.

21) zu S. 32. Welcker, Alte Denkm. V. S. 392 in No. 42 nennt diesen Kopfschmuck »Polos« und glaubt nach ihm die Göttin, welche ihn trägt, als Aphrodite bestimmen zu können, indem er an die mit dem Polos ausgestattete Aphrodite des Kanachos in Sikyon (Pausan. II. 10. 4) erinnert. Aber erstens ist »Polos« hier ganz gewiß eine falsche Benennung, da Polos, das Symbol der Himmels- oder Erdscheibe, einzig und allein in den mehr oder weniger kugeligen oder wulstförmigen Hauptaufsätzen vieler alten Terracotten gesucht werden kann, nicht in so deutlich scheffelförmigen Gegenständen wie der in Rede stehende, und zweitens zeigen eben diese Terracotten allein zur Genüge, daß der Polos, auch wenn es sich hier um einen solchen handelte, Nichts weniger als auf Aphrodite beschränkt ist, vielmehr von sehr verschiedenen Göttinen getragen wird, was ganz gleicherweise von dem Kalathos und dem aus diesem hervorgegangenen Stephanos gilt, um den es sich im vorliegenden Falle handelt.

22) zu S. 34. Hera erkennen Gerhard, Neuerworb. ant. Denkm. des k. Mus. zu Berlin No. 1692, und Üb. d. Anthesterien, Abhh. d. berl. Akad. von 1858 Anm. 165, Lenormant und de Witte, Él. céram. I. p. 40, Welcker, Alte Denkm. V. S. 408 und neuestens R. Förster in s. Abhandlung: »Die Hochzeit des Zeus und der Hera« Breslau, 1867. S. 31 mit Note 1 (vergl. Cap. XI. S. 172); dagegen wollte O. Müller, Denkm. d. a. Kunst II. zu No. 10 die Göttin Athena nennen und behauptete, sie sei behelmt Dies Letztere bezeichnet nun freilich Wieseler in der neuen Ausgabe der Denkm. mit Recht als augenscheinlichen Irrthum, gleichwohl glaubt auch er bei der Benennung Athena stehn bleiben zu sollen und verweist wegen des Sitzens dieser Göttin zur Rechten des blitzhaltenden Zeus auf Pind. fragm. incert. 123 B. (fragm. 9. Diss.): πῦρ πνέοντος ἅ τε κεραυνοῦ ἀγχίστα δεξιὰν κατὰ χεῖρα πατρὸς ἵζεαι. Und ganz gewiß würde man sich auf diese Stelle berufen können, wenn es gälte, eine neben Zeus sitzende, ganz unzweifelhaft charakterisirte Athena, wie sie O. Müller zu erkennen glaubte, zu erklären oder zu belegen; aber von einer solchen kann bei der hier dargestellten, barhäuptig bekränzten, aegislosen Göttin nicht die Rede sein, bei welcher höchstens der Speer anstatt des Scepters in der Rechten sich für Athena würde geltend machen lassen. Daß aber ein solcher bei Hera unmöglich sei, müßte auch erst bewiesen werden; im Übrigen aber wird Niemand anstehn, die fragliche Figur als Hera zu bezeichnen, deren Sitzen neben Zeus, obgleich in schwarzfigurigen Vasen auch kein gewöhnliches Vorkommniß (s. oben S. 30), doch an sich viel natürlicher erscheint, als dasjenige der Athena, dessen Möglichkeit, aber wahrscheinlich in ganz besonderer Beziehung, die wir nicht mehr nachweisen können, das pindarische Fragment erweist, ohne uns zu berechtigen, seinen Inhalt in einem Vasenbilde zu erkennen, welches im Übrigen solcher Deutung keinerlei Vorschub leistet. Wenn die Herausgeber der Él. céram. a. a. O. einige Beispiele einer gänzlich waffenlosen Athena anführen, die sich vermehren ließen, so darf dabei nicht übersehn werden, daß die Göttin in diesen Fällen als das was sie ist durch Nebenumstände bezeichnet wird, was hier entschieden nicht der Fall ist.

23) zu S. 35. Als zwei Parallelen zu dieser speerhaltenden Hera werden angeführt: 1) das parodisch archaïstische Vasengemälde in Gerhards Auserl. Vasenbb. II. Taf. 127 und 2) die Hydria aus Poggio Gajella bei Chiusi (mit einem Parisurteil), welche Braun, Il Laberinto di Porsenna tav. 2 edirt und Gerhard, Apul. Vasengem. Taf. D. 2 wiederholt hat. Die erstere Vorstellung ist auf Heras Kampf gegen Herakles nach Il. V. 392 sq. bezogen worden, mit zweifelhaftem Rechte. Wäre aber auch die Deutung richtig, so würde die Vase für den vorliegenden Fall wenig oder Nichts beweisen, indem sie erstens gradezu einen Kampf darstellt, in welchem die Göttin natürlich eine Waffe führen muß, wie sie dies auch in der Gigantomachievase in Berlin Atlas Taf. V. No. 3b. (s. auch Bd. II. S. 364) thut, und indem zweitens das Bild Karrikatur ist. Eben so wenig beweist aus denselben Gründen die parodische Gigantomachie aus Caere (Band II. S. 350, Atlas Taf. IV. No. 8) für eine Ausstattung der Hera mit Helm und Schwert. Was aber die Parisurteilsvase aus Chiusi anlangt, so kann ich mich nur der Ansicht Welckers, Alte Denkm. V. S. 408 anschließen, daß Heras »Scepter zufällig eine Lanzenspitze hat«, welche sie einem Versehn oder einer Nachlässigkeit des Malers, wenn nicht des modernen Zeichners der Publication verdankt; denn ich kann nicht einsehn, was hier, beim Parisurteil »die streitbare Himmelskönigin« als solche, die Gerhard,

Apul. Vasenbb. S. 32 annimmt, zu thun hätte. Es sind gar manche Scepterknäufe in Vasenbildern so lang und schmal gezogen, daß sie als Lanzenspitzen versehn oder durch eine kleine Veränderung in solche übergeführt werden können; die Thatsache des Vorkommens einer Lanze in Heras Hand (wegen der italischen Juno s. das X. Capitel) muß deshalb jedenfalls als über allen Zweifel erhaben festgestellt sein, wie dies in dem schwarzfigurigen Bilde, von dem im Texte gehandelt wird, der Fall ist, ehe man irgendwelche Schlüsse auf dieselbe zu bauen unternimmt. Ein Irrthum ist es, wenn Förster, Die Hochzeit des Zeus und der Hera S. 31 Note 1 von einer Hera mit der Lanze auf samischen Münzen redet und sich dafür auf Mionnet, Descript. III. 282. 154 beruht, wo von einer Hera die Rede ist mit »une patère dans la main droite et une haste dans la gauche«; denn »haste« bei Mionnet ist hier wie in tausend Fällen nicht »Speer«, sondern »Scepter«, die »hasta pura« der Römer.

24) zu S. 35. Über sonstige ritterliche Elemente im Cultus der Hera, auch der argivischen, vergl. Welcker a. a. O. und Alte Denkm. III. S. 512 ff., Preller, Griech. Mythol. 2. Aufl. I. S. 131. Wenn Böttiger, Kunstmythol. II. S. 285 vergl. S. 224 f. die Bewaffnung bei Hera in ältesten Bildungen verallgemeinern möchte, so ist das Nichts als Willkür, welche mit seinen seltsamen Theorien über die Entstehung der Culte zusammenhangt.

ZUM ZWEITEN CAPITEL.

25) zu S. 38. Hier eine gedrängte Übersicht der Litteratur über diese Frage. Winckelmann hat die Frage nach dem Urheber des Heraideals unerörtert gelassen; für Polyklet entschied sich zuerst Heyne in seiner Abhandlung: De auctoribus formarum quibus dii veterum effícti sunt in den Commentt. soc. Gott. VIII. p. 27, ebenso H. Meyer, Gesch. d. bild. Künste b. d. Griechen, 1824, I. S. 67 f., besonders in den Worten (S. 68): »wohl mag man glauben, ja für gewiß annehmen, die herrische kräftige Gestalt und Gebärde, der gebietende Blick hochgewölbter Augen, der stolze Zug des Mundes, das mächtig gezeichnete Kinn, der volle Umriß der Wangen und die freie, kühnes Wollen, festes Beharren ankündigende Stirne, welches alle Junobilder aus guter Zeit gewahr werden lassen, seien ursprünglich diesem großen Meisterwerk (der Hera des Polyklet) abgesehen. Eigentliche Copien nach demselben sind nicht vorhanden.« Dies hindert ihn jedoch nicht a. a. O. II. S. 239 die Ludovisische Herabüste, die er »das vortrefflichste, würdigste aller bis jetzt bekannten Bilder der Himmelskönigin« nennt das. I. S. 294 als wirklich der Zeit des Naukydes (Schülers und Genossen Polyklets) angehörig zu betrachten, eine Datirung, die in seinem Sinne natürlich nicht aufgehoben wird durch die Worte: »noch äußert sich in ihren Zügen der Ernst, die Majestät, jene sich selbst genügende stille Erhabenheit, welche der hohe Styl seinen Erzeugnissen mitzutheilen pflegte, allein die Behandlung ist freier, milder, die Haare nicht mehr drahtartig, die Linien der Zeichnung fließen sanfter und begegnen sich in minder scharfen Winkeln.« — Auch Böttiger hatte, und zwar schon in seinen 1806 gedruckten »Andeutungen zu 24 Vorträgen über Kunstmythol.« S. 125 geschrieben, von Polyklet sei die hohe Idealfigur der Hera ausgegangen, und hat hieran festgehalten, wie aus seiner, 1836, nach seinem Tode herausgegebenen »Kunstmythologie« II. S. 311 hervorgeht: »erst Polyklet schuf das Ideal der Juno, die nun in diesem feststehenden Typus unter der Benennung Juno Regina bekannt ist«. Doch legt er, und zwar er als der Früheste, dem Praxiteles einen großen Antheil bei, und zwar in unmittelbarer Beziehung auf die Ludovisische Büste, von der es a. a. O. S. 315 heißt: »den Idealcharakter der Götterkönigin, so wie ihn Polyklet schuf und Praxiteles vollendete, erblicken wir am meisten in der Ludovisischen Büste.« Nur wird es wiederum zweifelhaft, wie geartet sich Böttiger den Antheil des Praxiteles dachte, wenn er a. a. O. S. 314 die, freilich ganz unbeweisbare Behauptung ausspricht: »Eins änderte Praxiteles in seinen Marmorbildern, und dieß gehört nun zur stehenden Form. Statt des Kranzes, auf welchem die Horen und Grazien tanzten, gab er

ihr ein Diadem, statt des στέφανος eine στεφάνη« u. s. w. — In welchem Grade Brunn 1846 Polyklet als den Schöpfer des Heraideals anerkannte, geht aus den im Texte S. 38 angeführten Worten aus dem Bullettino des genannten Jahres hervor, zu denen sich diese gesellen a. a. O. p. 123: »da tutti gli antichi vien celebrato come prototipo di tutte le altre la colossale statua Argiva di Policleto«. Sein Urteil ist 1853 in der Geschichte der griech. Künstler I. S. 229 völlig dasselbe geblieben. — Wieseler in Paulys Realencyclopädie IV. S. 480 (1846) sagt: »das Ideal schuf Polyklet, indem er die Zeusgemahlin als Götterkönigin und Ehegöttin hinstellte«; nicht minder nennt Schömann in s. Abhandlung »Das Ideal der Hera« (Greifswald, 1847) S. 5 Polyklet als den Künstler, welcher zuerst ein würdiges Idealbild der Götterkönigin darstellte, zweifelt S. 6 nicht, daß die charakteristischen Züge, welche wir in allen Herabildern aus guter Zeit wahrnehmen, aus jenem Werke Polyklets entlehnt seien und, mit Berufung auf Meyer, eben so wenig S. 7, daß die Ludovisische Büste nicht allein hinsichtlich der Form, sondern auch hinsichtlich der Zeit dem Werke des Polyklet sehr nahe stehe. Eben so bestimmt nennt Hettner in seiner »Vorschule der bild. Kunst der Griechen« (1848) S. 202 Polyklets Hera in demselben Sinne wie den Zeus des Phidias den Abschluß und das unerreichte Muster aller Herabildungen; auch er führt a. a. O. die Ludovisische Büste auf Polyklet zurück, und zwar unter (S. 203) ausdrücklicher Ablehnung der Farnesischen Büste in Neapel, welche er als für die höchste Glanzzeit zu streng hält und von der er meint, sie verhalte sich zur Ludovisischen wie die straff geschlossene Knospe zur voll entfalteten Blüthe. Ganz diese Ansicht theilt, und zwar sowohl im Betreff der polykletischen Hera wie in Hinsicht auf deren Verhältniß zur Ludovisischen Büste Feuerbach in seiner 1853 von Hettner herausgegebenen Geschichte der Plastik II. S. 56—59, nicht minder Preller in seiner Griech. Mythologie 1. Aufl. 1854, I. S. 114, 2. Aufl. 1860, I. S. 136. — Bursian behauptet (1857) in Fleckeisens Jahrbb. f. Philol. Bd. 77 S. 101 gradezu, daß Polyklet der Schöpfer des Heraideals, wie Phidias der des Zeusideales, schon von alten Kunstkennern genannt werde, und lehnt die Zurückführung des neapeler Kopfes auf Polyklet ab. — Nicht minder entschieden schrieb Preller in s. Griech. Mythol. 2. Aufl. (1860) I. S. 136: »berühmt vor allen übrigen Bildern war das des Polyklet im Heraeon bei Myken, welches für diese Gottheit dieselbe Bedeutung hatte, wie für den Cult des Zeus und der Athena die Bilder des Phidias«. Und »der Kopf ist durch Münzen und in verschiedenen sehr schönen Büsten erhalten, unter denen die bekannteste die s. g. Juno Ludovisi ist«. — Welcker, der in s. Griech. Götterlehre II. S. 109 (1860) sagt: »würdig des Zeus von Phidias entsteht die Hera des Polyklet« u. s. w., sprach sich in s. Katalog des bonner Gypsmuseums 2. Aufl. (1841) S. 87 in Betreff der Ludovisischen Büste dahin aus, sie möge sich zur polykletischen Hera ungefähr so verhalten, wie der Zeus von Otricoli zu dem des Phidias, obgleich sie vor diesem als Nachbildung unendlich viel voraus habe. Die Frage über die Urheberschaft des kanonischen Typus ist damit entschieden. Auch ich selbst habe früher, Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1856 No. 37 und in der 1. Aufl. meiner Geschichte d. griech. Plastik (1857) I. S. 306 f. Polyklet bestimmter als Urheber des kanonischen Heratypus angesprochen und die Ludovisische Hera näher auf dies Vorbild zurückgeführt, als mir dies jetzt und schon in der 2. Aufl. meines genannten Buches (1869) I. S. 342 ff. zulässig erscheint.

26) zu S. 38. Über Böttiger s. d. vorige Anmerkung; Wieseler (s. das.) a. a. O. S. 581 meint: »Praxiteles mag, in Polyklets Fußstapfen tretend, das Ideal der Hera noch mehr ausgebildet haben«; Welcker, Griech. Götterl. II. S. 322 f.: »Es ist möglich, daß zuerst Praxiteles ...... sie nur als Königin hingestellt hat.« Am weitesten geht in dieser Beziehung in gewissem Sinne Friederichs, Zeitschrift für die Alterth.-Wiss. 1856 S. 5 f., insofern er die Ludovisische Büste, in welcher man doch unter allen Umständen das vollendetste Idealbild der Hera unter den auf uns gekommenen Werken wird anerkennen müssen, unmittelbar auf Praxiteles zurückführt. Daß er hiefür keine Beweise gebracht hat, habe ich ihm in der genannten Zeitschrift a. a. O. S. 300 entgegengehalten, während Bursian in Fleckeisens Jahrbb. Bd. 77 S. 107 Friederichs »haltlose Annahme« »leichtsinnig« nennt. Der Friederichs'schen Ansicht über die Ludovisische Büste (und damit einem starken Einflusse des Praxiteles auf die Ausbildung des Ideales der Hera) erklärt sich zustimmig Kekulé, »Hebe« S. 69 in den Worten: »Über die Wirkung dieses Werkes, dessen Erfindung man, wie mir

scheint, mit Recht von der praxitelischen Epoche nicht viel entfernt glaubt« u. s. w. unter Anführung von Friederichs' Aufsatz in der Zeitschr. für Alt.-Wiss.

27) zu S. 39. Zwischen den streng archaischen Darstellungen der Hera, welche S. 10 f. angeführt sind, und Phidias kennen wir kein Herabild eines namhaften Künstlers, womit freilich nicht gesagt sein kann, daß in der That keiner die Göttin dargestellt habe. Die Wahrheit über ein von Cedrenus, Hist. compend. p. 322 (ed. Paris) genanntes Herabild nicht von Bupalos, sondern von Bupalos und Lysippos (καὶ ἡ Σαμία Ἥρα ἔργον Λυσίππου καὶ Βουπάλου τοῦ Χίου) zu erforschen, will ich gern Anderen überlassen. Vergl. Förster: Über die ältesten Herabilder S. 28.

28) zu S. 39. Wegen der Erklärung dieser Figuren und der von überwiegend den meisten Bearbeitern anerkannten Hera insbesondere, glaube ich der Kürze wegen auf Michaelis, Der Parthenon S. 255 und S. 261 ff. verweisen und die Hera als sicher gestellt behandeln zu dürfen. Einen haltbaren Grund gegen ihre Benennung giebt es auch ganz gewiß nicht.

29) zu S. 40. Michaelis a. a. O. S. 255 sagt: »und als besonders charakteristisch spannt sie den weiten, über das Haupt gezogenen Mantel mit der schönen Linken schleierartig aus«. Wenn man unter Mantel das Himation versteht, so ist das ja wohl im Grunde richtig, denn das Himation war es, welches die attische Frau zugleich als Schleier gebrauchte. Nur muß man doch sagen, daß hier das in Frage kommende Gewandstück so durchaus nur als Schleier und so gar nicht als Mantel oder Himation gebraucht wird, daß man zweifeln kann, ob der Künstler hier, wo es sich um ideales und bedeutsames Costüm handelt, an ein solches und nicht vielmehr an einen ἑανός homerischer Reminiscenz gedacht hat. Jedenfalls glaube ich mit dem Worte »Schleiertuch« keine unrichtige Terminologie angewendet zu haben, zugleich aber eine solche, die das, worauf es ankommt, etwas schärfer betont, als der Ausdruck bei Michaelis.

30) zu S. 40. Über das Datum des s. g. Theseion vergl. m. Gesch. d. griech. Plastik 2. Aufl. I. S. 259 und die S. 387 in Anm. 33 u. 34 angeführte Litteratur.

31) zu S. 41. Die Worte des Pausanias können allerdings verschieden erklärt werden und zwar so, daß man den in ihnen liegenden Zweifel entweder auf die Urheberschaft des Alkamenes oder auf die Zerstörung grade durch Mardonios bezieht, doch halte ich das Erstere für wahrscheinlicher und glaube, daß Brunn, der in s. Künstlergeschichte I. S. 235 den Zweifel an Alkamenes' Urheberschaft nicht theilt, Pausanias' Aussage richtig dahin interpretirt hat: das Bild ist zwar beschädigt; wenn es aber ein Werk des Alkamenes ist, so kann die Beschädigung nicht von Mardonios herrühren. Der Zweifel an Alkamenes' Urheberschaft gründet sich auf zwei Umstände. Erstens nämlich auf das καθὰ λέγουσι des Pausanias und zweitens auf die Frage, ob wohl annehmbar sei, daß man für einen von den Persern verbrannten Tempel, den man zum Andenken an die Frevelthaten des Nationalfeindes (vergl. Pausan. X. 35. 2) ohne Thüren und Dach liegen ließ, noch nachträglich eine Statue habe machen lassen? Als was denn etwa? Als Cultusbild gewißlich nicht; denn ein Tempel in Ruinen, ohne Thüren und Dach ist keine Cultusstätte. Oder als Andenken an die Barbareninvasion? Ebenfalls unmöglich, denn das wäre ja mehr als pia fraus gewesen, da das Bild jünger und als solches bekannt war. Außerdem war es ja aber beschädigt; sollte man ein jüngeres, lange nach der Perserinvasion verfertigtes Bild nun vollends gar beschädigt haben, um lügen zu können, das habe der Barbar gethan? Nein, das einzig Wahrscheinliche bleibt, daß das Bild so gut wie der Tempel in der That bei dem Einfalle der Perser gelitten hat, woraus denn freilich folgt, daß derselbe mit Alkamenes Nichts zu thun hatte.

32) zu S. 43. Wenn Bötticher in der Archaeol. Zeitung von 1856 S. 173, um diese Schwierigkeit gleichsam stillschweigend zu beseitigen, schreibt: »bei jenem Feste zu Argos, welches Tertullian erwähnt, kränzte man das Bild der Göttin mit einem Weinrebenzweige, während seinen Füßen ein Löwenfell untergebreitet wurde«, so stimmt dies mit dem Zeugnisse nicht überein (signum palmite redimitum subiecto pedibus eius corio leonino), welches offenbar von einer dauernden Ausstattung redet, und außerdem wird es nicht leicht, zu begreifen, wie man es angefangen hätte, unter die Füße der Statue zeitweilig ein reales Löwenfell zu breiten, und wie sich ein solches und ein realer Rebzweig oder Weinlaubkranz mit der dauernden Ausstattung des Bildes vertragen hätte.

33) zu S. 48. Wenn Welcker, Griech. Götterl. II. S. 320 in der Note die Bötticher'sche

Erklärung ausführlich bestreitet, so mag er, obwohl auch er selbst die Bedeutung der Granate als Blutfrucht nach dem Zeugnisse des Artemidor anerkennt, für dieselbe in der Hand der Hera Recht haben, aber gewiß nicht Recht hat er, wenn er sagt, nach den von Bötticher angenommenen Attributen wäre die Hera Polyklets gar nicht mehr Teleia, sondern die Göttin getäuschter Ehefrauen, indem sie sich dreifach über sehr hohe Götter anderer Städte, nicht eben großartig, erheben würde. Ja, der Zusammenhang hiervon ist nicht recht klar. Und einen Mangel an Großartigkeit in dem Gedanken, die Hera durch nebensächliche Attribute als die Triumphirende über andere Gemahlinen des Zeus, folglich als die einzige und echte Königin des Himmels und Frau des Zeus zu bezeichnen, kann ich nicht empfinden. Daß hierbei andere Götter anderer Städte (welche etwa?) herabgesetzt wurden, kann wenig in Betracht kommen; an Gegensätzen und Widersprüchen fehlt es in den griechischen Culten bekanntlich so wenig, wie in den Mythen an Feindschaften, und daß hier die Kunst des hohen Stils, der die Aufgabe wurde, das Tempelbild einer Gottheit mit allem Reichthum mythischer Ehre auszustatten, conciliatorisch vorsichtig hätte auftreten müssen, um durch ihre Verherrlichung nicht zu verletzen, ist wenig wahrscheinlich. — Über die Granate in der Hand der polykletischen Hera hat sich auch Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 131 dahin ausgesprochen, daß er sie hier wie in der Hand der Nike und der Persephone als Blutfrucht und Frucht des Hades betrachtet; allein, Bötticher widersprechend, bezieht er sie auf den stolzen und kriegerischen Charakter der Göttin, welcher im Cultus von Argos auch noch in anderen Merkmalen hervortrete, wofür er sich auf Prellers Griech. Mythol. 2. Aufl. I. S. 131 beruft. Es dürfte aber doch sehr zweifelhaft sein, ob man den stolzen und kriegerischen Charakter der Göttin bei einem Bilde, das sonst zu Kampf und Tod nicht die mindeste Beziehung hatte, durch eine Granate in der Hand, selbst angenommen sie sei wirklich Symbol des Todes und des Hades gewesen, hätte ausdrücken oder in verständlicher Weise, gleichsam nebenher auf denselben hätte hindeuten können. Bei Nike, »la déesse des combats sanglants«, wie sie Stephani nennt, war das immerhin doch noch etwas ganz Verschiedenes. Ein neuester Deutungsversuch der Granate in Heras Hand (auch in dem polykletischen Bilde) von Förster, Die Hochzeit des Zeus und der Hera, Breslau, 1867 S. 31 mit Note 4 bezieht sie auf die Sitte des Brautpaares, ein μῆλον Κυδώνιον (welches indessen keine Granate, sondern eine Quitte war) vor dem Beilager gemeinsam zu essen. Auch so würde sich also die Granate (wenn wir sie verstehn dürfen) in Heras Hand auf die Ehe, wenn auch nicht, nach der ältern Ansicht, auf die eheliche Fruchtbarkeit beziehn.

34) zu S. 50. Weitaus am besonnensten spricht sich Brunn, besonders in den Annali a. a. O. aus, wo es z. B. p. 299 heißt, daß »nè la Napoletana nè la Ludovisia possano dirsi copie della Giunone di Policleto ..... dobbiamo piuttosto parlare di riproduzioni più o meno libere che naturalmente diedero luogo a molte e svariate modificazioni«, worauf eine Auseinandersetzung über die Um- und Fortbildung klassischer Idealtypen in lebendiger Kunst bis auf die Römerzeit folgt, der wir die meisten erhaltenen Exemplare von Götteridealen verdanken, eine Auseinandersetzung, mit der ich Wort für Wort einverstanden bin. Bei manchen jüngeren Fachgenossen, welche Brunn beigefallen sind, sieht es mit der Bestimmtheit der Behauptungen sehr anders aus. Darauf soll, soweit es nöthig ist, weiterhin zurückgekommen werden.

35) zu S. 51. Es ist daher das genaue Gegentheil der Thatsachen, wenn Brunn im Bullettino von 1846 p. 123 geschrieben hat: »da tutti gli antichi vien celebrato come prototipo di tutte le altre la colossale statua argiva di Policleto«, denn es giebt eben keinen solchen Ausspruch. Eben so unrichtig ist Bursians Behauptung in Fleckeisens Jahrbb. von 1857 (Bd. 77.) S. 101, daß Polyklet gradezu der Schöpfer des Heraideales, wie Phidias der des Zeusideales, schon von alten Kunstkennern genannt werde, denn die Stelle des Lukian somn. 8, welche er anzieht, beweist, abgesehn davon, daß es eine einzige ist, keineswegs was sie beweisen soll, wenn man sie nur in ihrem ganzen Zusammenhang ansieht. Sie lautet so: μὴ μυσαχθῇς δὲ τοῦ σώματος τὸ εὐτελὲς μηδὲ τῆς ἐσθῆτος τὸ πιναρόν· ἀπὸ γὰρ τοιούτων ὁρμώμενος καὶ Φειδίας ἐκεῖνος ἔδειξε τὸν Δία καὶ Πολύκλειτος τὴν Ἥραν εἰργάσατο καὶ Μύρων ἐπῃνέθη καὶ Πραξιτέλης ἐθαυμάσθη· προσκυνοῦνται γοῦν οὗτοι μετὰ τῶν θεῶν. Der oberste Sinn dieser Worte, mit denen bekanntlich die dem jungen Lukian im Traum erscheinende »Ἑρμογλυφική« diesen anredet, ist: verachte nicht das Handwerk mit dem was

dran hangt; von solchen Anfängen ausgehend sind Phidias, Polyklet, Myron und Praxiteles zu Meistern geworden, deren Werke alle Welt bewundert. Auf einzelne Werke kommt es dabei wenig an, wie die Erwähnung Myrons und des Praxiteles ohne die Nennung einzelner Werke beweist; man mag aber immerhin zugeben, daß der Zeus des Phidias und die Hera des Polyklet als dieser Meister höchste Leistungen besonders genannt werden, von dem durch Polyklet geschaffenen Heraideale steht auch dann Nichts in der Stelle und kommt endlich Nichts hinein, wenn man behauptet, die Hera werde hier als dem Zeus des Phidias ebenbürtig bezeichnet. Aussprüche der Alten über die Hera des Polyklet, welche sich mit denen über den Zeus des Phidias in Parallele stellen ließen, welche ich in m. »Schriftquellen« unter No. 701, 708, 716, 721, 723, 724, um von anderen zu schweigen, ausgezogen habe, wird man in der ganzen Litteratur vergeblich suchen.

36) zu S. 51. Wegen der Zusammenstellung des Polyklet mit Phidias bei Dionys. Halicarn. de Isocrate 3 (m. »Schriftquellen« No. 795) wegen des σεμνὸν καὶ μεγαλοτεχνὸν καὶ ἀξιωματικόν braucht man durchaus nicht an die Hera, überhaupt nicht an die Gegenstände beider Meister zu denken, es ist dies vielmehr ein Urteil über ihren Stil; dem Ausspruch in derselben Stelle aber, jene Meister seien ἐν τοῖς μείζοσι καὶ θειοτέροις δεξιώτεροι gewesen, Kalamis und Kallimachos ἐν τοῖς ἐλάττοσι καὶ ἀνθρωπικοῖς ἔργοις ἐπιτυχέστεροι, muß man immer den Ausspruch bei Quintil. Inst. orat. XII. 10. 7. (m. »Schriftquellen« No. 968) entgegenhalten: nam ut humanae formae decorem addidit supra verum (Polyclitus), ita non explevisse deorum auctoritatem videtur. Wegen des Ausgleichs beider darf auf Brunn, Künstlergesch. I. S. 225 f. und m. Gesch. d. griech. Plastik 2. Aufl. I. S. 348 f. verwiesen werden.

37) zu S. 52. Förster macht in seiner Abhandlung: Die Hochzeit des Zeus und der Hera S. 25 Anm. 7 gegen die bisherige Auffassung des Beinamens der Ἥρα Νυμφευομένη sowohl sachliche wie sprachliche Bedenken geltend, indem er in letzterer Beziehung nachzuweisen sucht, νυμφευομένη könne auch νυμφεύτριά εἰμι bedeuten. Um hier zu beginnen (und es muß hier begonnen werden), darf ich folgende Auskunft, welche ich meinem Collegen und Freunde G. Curtius verdanke, mittheilen. »Die Verba auf ευω haben schon im Activ vorherrschend i n t r a n s i t i v e Bedeutung, um so mehr natürlich im Medium, ausschließlich z. B. die mit νυμφεύομαι vergleichbarsten: χορεύομαι (= παρθενεύω), μειρακεύομαι, νεανιεύομαι, πολιτεύομαι, φιλανθρωπεύομαι, ἀκρατεύομαι. Dennoch giebt es Fälle, in denen ein Accusativ hinzugefügt wird, indem der ursprüngliche Sinn einem übertragenen gewichen ist, z. B. ταμιεύομαι τοὺς νόμους Lys. 30. 3. Am meisten Ähnlichkeit mit νυμφευομένη im Sinne von νυμφεύτριά εἰμι hätte παιδευόμεναι bei Eurip. Iphig. Aulid. 557: τροφαὶ παιδευόμεναι d. i. »bildende Zucht«. Dennoch halte ich bei dem festen und im Thesaurus von Stephanus ziemlich reichlich belegten Gebrauche von νυμφεύω, der nichts Ähnliches aufweist, und bei der vollkommen feststehenden Thatsache, daß νυμφευομένη »nubens« heißen kann, für sehr gewagt, dem Worte hier jenen transitiven Sinn zu geben.« — Was aber das Sachliche anlangt, so beruft sich Förster auf die von Pausanias IX. 3. 1 sq. und ausführlicher von Plutarch in einer eigenen Schrift π. τῶν ἐν Πλ. δαιδάλων (fragm. 9. c. 6) behandelte Tempellegende, welcher der Beiname der Göttin nach Pausanias seinen Ursprung verdankte und in welcher Hera nicht als Braut, sondern als Brautführerin der auf den Hochzeitswagen gestellten Scheinbraut des Zeus, Daidale (nach Pausan.) oder Plataia (nach Plut.) erscheint; Plutarch sage gradezu: τὴν Ἥραν καταβᾶσαν ἐκ Κιθαιρῶνος καὶ τοῦ πλάσματος φανεροῦ γενομένου διαλλαγεῖσαν μετὰ χαρᾶς καὶ γέλωτος α ὐ τ ὴ ν ν υ μ φ α γ ω γ ε ῖ ν, lasse also nicht einmal die Möglichkeit offen, daß Hera nach der Entdeckung des Truges und nach der Versöhnung mit Zeus an die Stelle der Braut getreten sei. Dies ist dem Buchstaben nach, ja nach der Auffassung unserer Quellen vollkommen richtig, muß aber dennoch falsch sein und auf verworrener Auffassung unserer Berichterstatter beruhen, weil es einfach Unsinn ist. Man fasse nur den ganzen Zusammenhang der Legende in's Auge. Hera trennt sich aus irgend einem Motive von Zeus, um sie wieder zu gewinnen beschließt dieser auf Rath des klugen Kithaeron, ihre Eifersucht rege zu machen. Er läßt also ein H o l z b i l d verfertigen, vermummt dies als Braut und stellt es auf seinen Wagen, indem er aussprengen läßt, er führe die Plataia oder Daidale als Braut heim. Hera hört dies, sieht den Brautzug, kommt voll Eifersucht herzu, zerreißt der angeblichen Braut den Schleier, findet ein H o l z b i l d, versöhnt sich mit Zeus und — wird zur Brautführerin! Aber wessen denn nur? des H o l z b i l d e s! denn eine andere, wirkliche

Braut war nicht vorhanden und für eine andere wäre auch Hera natürlich nimmer νυμφεύτρια geworden. Daß aber Hera für eine »Scheinbraut«, für ein Holzbild die Brautführerin abgegeben habe und daß darauf ihr Beiname Νυμφευομένη beruhe, ist ja offenbar widersinnig. Es scheint demnach keinem Zweifel zu unterliegen, daß unsere Berichterstatter die dramatische Darstellung der Legende an den Daedalen (Pausan. IX. 3. 4) und die Legende selbst durch einander geworfen haben und daß die Legende selbst grade den Schluß gehabt haben muß, den Förster nach dem Wortlaut unserer Zeugnisse ablehnt: die freudig enttäuschte und mit Zeus versöhnte Göttin trat als wirkliche Braut des Gottes an die Stelle der hölzernen Scheinbraut. — Wenn aber Förster zum Schlusse bemerkt: auch sei die ganze Legende keine Episode des Brautstandes, sondern des ehelichen Lebens von Zeus und Hera, so gilt hier Ähnliches. Dem Wortlaute nach ist es so wie Förster sagt, dem Sinne nach kann es nicht so sein; vielmehr gehört die Sage in's Bereich der anderen Sagen von der Gewinnung der Hera durch Zeus als deren plataeisch-kithaeronische Version; da aber dem Wesen nach der ganze ἱερὸς γάμος ein jährlich wiederkehrender ist, in jedem Frühling der Himmel neuerdings um die Erde wirbt, diese zu seiner Braut und Gattin macht, so konnte die wiederholte Darstellung der Sage am Jahresfeste für eine oberflächliche oder mythisch-pragmatische Auffassung leicht den Anschein annehmen, den sie in den uns vorliegenden Berichten hat, es handele sich hier nicht um eine erste Gewinnung der Braut, sondern um eine Wiedergewinnung der erzürnten Ehefrau Hera. Aber falsch bleibt das gleichwohl und in sich unmöglich, wär's auch noch zehnmal öfter und vielmal deutlicher berichtet und Welcker sagt mit vollkommenem Rechte, Gr. Götterl. I. S. 367: »also war der Sinn des Festes die an jedem Fest, eigentlich jährlich erneuerte Hochzeit«, sowie er auch sehr zweckmäßig unmittelbar danach von dem Heracultus und der Sage von Stymphalos redet, wo Hera drei Tempel, als Παῖς, Τελεία und Χήρα hatte, mit der Bemerkung: »die von Zeus abgewandte, getrennte Göttin ist die im Winter abgestorbene Erde«, um welche in jedem Frühling der Gott des Himmels neu werben muß und die jährlich Mädchen, Gattin, Witwe wird, oder sich, wie man in Nauplia sagte, immer wieder im Kanathos zur Jungfrau badete, vergl. Welcker a. a. O. S. 366.

ZUM DRITTEN CAPITEL.

38) zu S. 61. Das Moment der natürlichen, der Hera angeborenen Hoheit hat Brunn in den Ann. dell' Inst. von 1864 p. 302 wenigstens zu weit in den Hintergrund gerückt, wenn er im Übrigen sehr wahr sagt: »La dea è certo la regina del cielo, non però in modo assoluto, ma in quanto che è la sposa, la consorte di Giove. Questa qualità di sposa è quella, che impronta a tutta la mitologia di Giunone il suo carattere specifico nello stesso modo come p. e. alla mitologia di Cerere la qualità di madre: essa prevale nel culto come nella poesia ed essa dovea formar pure la base per l'ideale artistico.«

39) zu S. 64. Schon aus diesem Grunde kann die im ersten Saale des Casino der Villa Borghese unter No. 5 aufgestellte Kolossalbüste, welche in dem sonst von kundiger Hand verfaßten Katalog als »Giunone« aufgeführt ist, unmöglich Hera darstellen; denn in hervorragender Weise liegt in dem Munde sowie in dem schwärmerischen Auge erregte Sinnlichkeit, welche mich für die gesuchte, aber nicht gefundene Erklärung dieses merkwürdigen Werkes bei oft erneuerter Betrachtung stets wieder auf den dionysischen Kreis hinwies.

40) zu S. 64. Brunn schreibt in den Ann. dell' Inst. von 1864 p. 301: »questo carattere tanto specifico (des Stierauges), che non può non essere accennato mediante l'epiteto βοῶπις, nella Giunone Ludovisi è abbandonato quasi del tutto« und Helbig in den Ann. dell' Inst. von 1869 p. 145: »la Giunone Ludovisi rappresenta uno stadio posteriore di sviluppo, nel quale, abbandonata la caratteristica della βοῶπις, aparisce soltanto la πότνια Ἥρη« und p. 147: »la quale (die Ludovisische Büste) interamente priva del carattere della βοῶπις«.

41) zu S. 64. Böttiger, Kunstmythol. II. S. 311 f. »βοῶπις in dem Sinne, wie es alle Grammatiker und auch Plutarch Quaest. Graec. p. 229 B. erklären, durch μεγαλόφθαλμον. Vergl. Varro R. R. II. 6. Das große, gewölbte Auge, das er (Polyklet) ihrem colossalen Antlitz anschuf« u. s. w. S. 313: »Aber mit weit geöffneten Augen blickt die Himmelskönigin und große Augen forderten selbst von ihren Junonischen Gattinen die Römer, Juvenal. VI. 147, vergl. Junius de pict. vet. III. 9 p. 239«. — Feuerbach, Gesch. d. griech. Plastik II. S. 58: »Ehrfurchtgebietend streng und lieblich zugleich war das erhabene Angesicht der Göttin mit seinem hohen, großgewölbten Auge, die βοῶπις Homers«. — O. Müller, Handb. d. Archaeol. § 352. 6: »Die gerundeten und offenen Augen (Ἥρη βοῶπις) schauen grade vor sich hin.« Vergl. Anmerk. 6: »Hierbei liegt besonders der kolossale Kopf des Hauses Ludovisi zum Grunde.« — Und wenn Helbig in den Annali dell' Inst. von 1864 p. 275 in der Besprechung des pompejanischen Gemäldes mit dem ἱερὸς γάμος (Mus. Borbon. II. 59 vergl. Ternite, Wandgem. 2. Abth. III. 22) von der Hera, welche mehr als durch irgend etwas Anderes durch auffallend große Augen ausgezeichnet ist, sagt: »nella donna il tipo del volto, il quale come in pochi monumenti caratterizza la βοῶπις, ed il velo sopra il capo e la stefane determinano fondatamente Giunone«, wird er damals wohl auch noch βοῶπις als μεγαλόφθαλμος verstanden haben.

42) zu S. 64. Griech. Götterlehre I. S. 376: »Zwei Beiwörter sind unter den Göttinen der Hera eigenthümlich, λευκώλενος und βοῶπις, von Homer ohne Zweifel nur so verstanden wie weißarmig von Helena u. s. w., kuhäugig aber für großäugig .... Doch war vielleicht in βοῶπις das erste Wort eigentlich und der stiere, grade Blick, als Schönheit verstanden, im Gegensatze von ἑλικῶπις, beweglich, munter blickend, zugänglich den Blicken des Andern. Diesen unbeugsamen Blick, der den Ausdruck einer ungemeinen Naturgewalt, wie etwas Bannendes hat, sieht man an der Fornarina des Palastes Barberini und in Rom zuweilen auch an lebendigen Schönheiten.«

43) zu S. 65. Siehe Kekulé, Hebe S. 64: »Das homerische Beiwort, welches ausschließlich der Hera zukommt (?) und also ihr Wesen am deutlichsten bezeichnet, ist βοῶπις —, mit den Augen des Stieres oder vielmehr mit den Augen der Kuh. Das Charakteristische des Stier- (auch des Kuh-?) auges ist nur zum Theil seine Größe im Verhältniß zu den umgebenden Theilen. Von dieser ist es unmöglich, Stellung und Form zu trennen, welche beide nach außen streben.« Vergl. dagegen Friederichs, »Bausteine« S. 108 in der Anmerkung zu No. 89: .... »sodann aber zweifle ich sehr, ob Homer mit seinem Epitheton das meint, was Brunn annimmt, denn Homer giebt ja dies Epitheton nicht allein der Hera, sondern auch sterblichen Frauen sogar untergeordneter Art, er bezeichnet also damit nur eine allgemein menschliche Eigenschaft.«

44) zu S. 68. Das hat auch schon Winckelmann, Gesch. d. Kunst V. 2. § 7 hervorgehoben: »Juno ist außer an ihrem Diadema kenntlich an den großen Augen (?) und an dem gebieterischen Munde, dessen Zug dieser Göttin so eigen ist, daß man ein bloßes Profil, welches von einem weiblichen Kopfe ..... in dem Museo Strozzi übrig geblieben ist, durch einen solchen Mund sicher auf eine Juno deuten kann.«

ZUM VIERTEN CAPITEL.

45) zu S. 71. Die Büste ist hier in beiden Ansichten nach Photographien, die Vorderansicht von dem Original, die Seitenansicht von dem Gypsabguß und zwar die letztere in derjenigen Neigung des Kopfes darstellt, welche Brunn, Ann. dell' Inst. von 1864 p. 303 mit Recht als die zur Vergegenwärtigung ihres wahren Charakters nöthige und beste bezeichnet und fordert und in der er sie in den Monumenti hat stechen lassen; es sind aber nicht allein, wie Brunn sagt, gewisse Gypsabgüsse, sondern es ist das Original selbst nicht gut aufgestellt, indem dasselbe auf seinem Piedestal so befestigt ist, daß die vordere Linie des Halses fast

senkrecht steht, wodurch die Profillinie des Gesichtes nach unten um 18° vorspringend wird, denn um diesen Betrag sind die Linien des Gesichtsprofiles und der vordern Halsfläche gegen einander geneigt. In der Abbildung meines Atlas sowohl wie der Monumenti steht das Gesichtsprofil senkrecht; während aber die eine Ansicht in den Monumenti genau von vorn aufgenommen ist, ist die Vorderansicht im Atlas um ein Geringes nach der Rechten des Beschauers aufgenommen, in welcher Ansicht allein die charakteristischen Linien und Flächen der Nase, der Wangen und des Kinns völlig zur Anschauung kommen.

46) zu S. 72. Etwas zu bestimmt behauptet Kekulé, Hebe S. 68, daß das Vorbild Bronze gewesen sei, aber bare Willkür und Nichts als der Nachhall der Hypothese, hier liege der polykletische Heratypus vor, ist es, wenn er sagt: »der Farnesische Kopf geht mittelbar auf Goldelfenbein, unmittelbar auf Bronze zurück«; denn es ist ja ganz und gar unmöglich, dies aus irgend einer Formeneigenthümlichkeit des vor uns stehenden Marmorkopfes herauszusehn oder zu erweisen. Wenn derselbe S. 67 sagt, es liege eine an Wildheit grenzende, ungebändigte Kraft, eine dämonische Gewalt in ihren Zügen, so ist das stark übertrieben, und wenn er hinzusetzt: »denken wir uns dieses Antlitz in Erz mit funkelnden Steinen in den mächtigen Augenhöhlen«, so steht zu bezweifeln, daß man jemals funkelnde Steine mit Erzbildern verbunden oder in deren Augen eingesetzt hat. Daß wir es nicht mit einem Originalwerke zu thun haben, ist wohl allgemeine Überzeugung, wie dies auch Conze, Beiträge z. Gesch. d. griech. Plastik S. 2 ausgesprochen hat; die Büstenform als der Annahme der Originalität entgegenstehendes Moment hat besonders Friederichs, »Bausteine« S. 108 hervorgehoben.

47) zu S. 72. Begonnen hat die Erörterungen über die Periode dieses Werkes Brunn im Bullettino dell' Inst. von 1846, wo er p. 128 auf die von ihm aufgeworfene Frage, ob derselbe älter sein könne als Polyklet, mit großer Zuversicht »nein, gewißlich nein« (nò, certamente nò) antwortet Sein Hauptargument aber, welches auch Kekulé, Hebe S. 66 wiederholt, ist, daß wenn dieser Typus vorpolykletisch wäre, man überhaupt nicht einsehn würde, worin das Verdienst des Polyklet bei Schaffung des Heraideales bestanden haben sollte. Denn die Farnesische Büste gilt Brunn für das vollendetste Idealbild der Hera, das auf uns gekommen, für die Grundlage aller späteren nach Maßgabe des Materiales, der Größe, der Bestimmung, des Zeitgeschmackes modificirten Bilder der Göttin. Von Polyklet aber nimmt er, wie schon früher (oben S. 38) bemerkt, als ausgemacht an, daß er das vollendete Idealbild der Hera geschaffen habe. Wie es sich hiermit verhalte, ist im zweiten Capitel genauer erörtert worden und sehr richtig hat mit aller Kürze Friederichs a. a. O. S. 107 von der Hera Polyklets gesagt: »wir wissen nichts Näheres über sie«, am wenigsten über ihren Kopf und den in diesem ausgesprochenen Typus. Was aber, selbst vorausgesetzt, die Alten sprächen genauer, als sie es thun, aus, Polyklets Hera sei das normale und normgebende Idealbild gewesen, die Brunnsche Argumentation anlangt, welche darauf hinausläuft: wenn nicht Polyklet, wer dann sollte diesen uns vorliegenden Typus geschaffen haben? so ist die ganze Schwäche derselben neuerdings in Beziehung auf eine ganze Zahl von Werken der modernen Kunst durch Nachweis des wirklichen Urhebers anstatt des vermutheten und behaupteten klar geworden. Nicht viel besser waren allerdings die schwankenden Ansichten, nach denen ich selbst zuerst (Kunstarchaeol. Vorlesungen S. 76) dem Brunnschen Datum entgegengetreten bin und ihm später (Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1857 S. 301) bedingterweise, aber auch nur dieses, beigestimmt habe, indem ich es nicht für nöthig fand, die herben und strengen Formen der Büste aus dem Stile der Periode ihrer Entstehung abzuleiten, sondern es für möglich hielt, dieselben auf das absichtsvolle Schaffen eines Meisters der Blüthezeit zurückzuführen, der die homerische Hera in ihrer ganzen Herbigkeit als hadernde und murrende Hausfrau des Zeus darstellte. Obgleich Etwas von dieser Vorstellung noch bei Friederichs a. a. O. S. 106 nachklingt und obgleich meine weitere These, dieser unholde Kopf könne keinem Tempelbilde angehört haben, Bursians Zustimmung gefunden hat (N. Jahrbb. f. Philol. Bd. 77 S. 101), so gebe ich doch das Eine wie das Andere dran und gestehe bereitwillig zu, daß manche (freilich nicht alle) der gegen mich gerichteten Bemerkungen Brunns in seinem neuern Aufsatz über das Monument in den Annali dell' Inst. von 1864 p. 297 sqq. berechtigt sind. Ich bin jetzt der festen Überzeugung, daß der Formencharakter der Farnesischen Büste lediglich auf die Stilentwickelung der kunstgeschichtlichen Periode

zurückzuführen sei, in welcher ihr Original entstand. Was aber die Datirungen von Seiten Anderer anlangt, um doch auch diese hier anzuführen, so haben Kekulé, wie schon bemerkt, und Helbig, Annali dell' Inst. von 1866 p. 144 sich Brunn zustimmig erklärt. Von Älteren nennen die Verfasser von Neapels ant. Bildwerken (1823) S. 115 die Büste »ein sehr vorzügliches Werk des strengen griechischen Styles«, Abeken in den Annali von 1838 p. 22 bezeichnet ihn als ein Beispiel »di stile più perfetto«, nämlich vollkommener als den hocharchaïschen Kopf, den er vorher besprochen hat, »ma di rigida maniera«. Von Neueren sagt Hettner in s. Vorschule der bildenden Kunst (1848) S. 203 »Jener Kopf ist für die höchste Glanzzeit zu streng, er gehört in die vorige Periode. In seiner herben Größe verhält er sich zur Juno Ludovisi wie die straff geschlossene Knospe zur voll entfalteten Blüthe«; Burckhardt, Cicerone (1. Aufl. 1855) S. 427 nennt die Farnesische Büste eine schöne, frühgriechische Arbeit von einem ältern, strengen Typus, dem zur vollen Majestät noch die Anmuth fehlt, aus einer Zeit, da die griechische Kunst noch nicht ihre volle, harmonische Größe erreicht hatte, und Bursian a. a. O. spricht den Kopf als ein vorpolykletisches Werk an, bei dem namentlich in der Magerkeit der Formen eine gewisse alterthümliche Strenge nicht zu verkennen sei. Auf die Ansätze von Friederichs und Conze ist im Texte Rücksicht genommen. Jedenfalls sagt Brunn zu Viel in den Worten Annali von 1864 p. 298: »non solamente ora è riconosciuta (la Giunone Farnese) come una delle più insigni, ma si consente pure quasi generalmente, che in essa le forme ideali ossia il tipo ideale della dea, quale fu stabilito da Policleto, sia espresso più puramente che in qualunque altra testa che ci rimane«.

48) zu S. 72. Die ältere Litteratur über die s. g. ephesischen Amazonenstatuen, unter welchen diejenige des Polyklet nach Plinius' Berichte die erste Stelle eingenommen hat, ist verzeichnet in m. »Schriftquellen« No. 946 in der Anmerkung; hinzuzufügen ist Friederichs, »Bausteine« S. 113 f. No. 93, m. Gesch. der griech. Plastik 2. Aufl. I. S. 346 mit Anmerkung 113. Daß sich die neuere Ansicht mehr und mehr dahin neigt, die polykletische Amazone in dem Typus zu erkennen, welcher in der Statue No. 71 im Braccio nuovo des vaticanischen Museums und — weniger stark ergänzt — in der kleinen Bronze in Florenz (s. m. Gesch. d. gr. Plast. a. a. O. Fig. 69 a) und den verwandten Exemplaren vorliegt, soll nicht geläugnet werden, aber von Sicherheit kann nicht die Rede sein.

49) zu S. 74. Als ein Grund, Polyklet eine besondere Strenge des Stiles zuzusprechen, wird jetzt mehrfach, so bei Brunn, Annali von 1864 p. 302, vergl. Kekulé, Hebe S. 66, die Einschränkung des Lobes der Schönheit polykletischer Werke bei Cicero Brut. 18. 70 (iam plane perfecta ut mihi quidem videri solitum) angeführt. Aber die Bedeutung dieser Einschränkung hat Brunn in s. Künstlergeschichte I. S. 231 richtig gewürdigt, wenn er sagt: »der Masse der Zeitgenossen des Cicero mundete nicht einmal ein Polyklet, er war zu streng und herbe. Ihr Geschmack war durch die zarten, weichen, fast üppigen Gebilde eines Praxiteles und seiner Nachfolger verwöhnt und Cicero hält es daher für nöthig, sich ihnen gegenüber, so zu sagen, als Puristen zu bekennen«. Wenn Brunn aber weiterhin hervorhebt, wir dürften dies Urteil Ciceros um so weniger übersehn, je sicherer auch in dieser Anschauungsweise die Veranlassung liegen mußte, in allgemeinen Kunsturteilen Polyklet mit Phidias zusammenzustellen, so folgt daraus, daß er wenigstens damals nicht an eine die des Phidias überbietende Strenge des polykletischen Stils gedacht hat, sondern die Strenge Beider nur im Gegensatze zu der Weichheit und Üppigkeit der spätern Kunst verstanden haben will. Und dies ist gewiß die richtige Auffassung.

50) zu S. 79. Gradezu »eine Marmorreplik der farnesischen Juno« nennt sie Benndorf in einer bei Kekulé, Hebe S. 66 Anm. 4 mitgetheilten Beschreibung; ich muß die Richtigkeit dieser Bezeichnung durchaus bestreiten und will, abgesehn von allem Andern, nur darauf hinweisen, daß allein schon äußerlich die große Zackenstephane, welche die florentiner Büste schmückt, gegenüber der knapp anliegenden Ampyx der Farnesischen beweist, daß es sich hier um eine »Replik« der letztern auf keinen Fall handelt. Auch Burckhardt, Cicerone 1. Aufl. S. 427 trennt sie durchaus von der neapolitanischen. Die Vergleichung der beiden Abbildungen im Atlas Taf. IX. No. 1 u. 3 wird wohl jede weitere Polemik überflüssig machen. Da aber Benndorf die florentiner Büste Replik der neapolitaner nennt, muß dahinstehn, was

von der bei Kekulé a. a. O. folgenden weitern Notiz desselben Gelehrten zu halten sei, die so lautet: »Eine zweite Replik in Cipollin ist ebenfalls in Florenz im Palazzo Ceparelli, jetzt (1867) Palazzo del ministero dell' interno. Sie hat im Haare statt des Diadems einen Reif. Die Pupillen sind angegeben. Die Arbeit ist gewöhnlich. Nase und Büste sind neu. — Beide Repliken scheinen mir ebenso wie die berliner in den Maßen mit dem neapeler Exemplar übereinzustimmen und gehören daher in jene nicht unbeträchtliche Reihe von Wiederholungen, welche auf mechanischem Wege mit Hilfe des Punktiersystems gearbeitet wurde«. Von dem Kopf in den Uffizien muß dies ganz bestimmt geläugnet werden, denjenigen im Palaste Ceparelli kenne ich nicht, und von ihm sowie von den wirklichen Repliken des neapeler Kopfes im Vatican und in Berlin (oben S. 78 No. 1 b. u. 1 c.) mag Benndorfs Behauptung gelten.

51) zu S. 79. Eine vortreffliche Charakteristik dieses Werkes giebt Heinrich Meyer in einer Note zu Winckelmanns Gesch. d. Kunst Buch V. Cap. 2 § 7, welche zur Vergleichung mit dem im Texte Gesagten hier wiederholt werden möge: »Es ist eine schreckbare Größe, Hoheit und Ernst in diesem Gesicht; der Styl überhaupt strenger, als in irgend einer andern uns bekannten Juno. Die Augenlider liegen weit über die Augäpfel vor und haben eine beinahe schneidende Schärfe; um die Lippen läuft ein Rändchen, wie man auch an einigen Minerven des hohen Styls, der Amazonen u. s. w. gewahr wird; hier aber ist solches vorzüglich stark angedeutet, und so sind auch alle andern Theile des Gesichtes groß geformt, sehr entschieden, mehr zum Bedeutenden, Eckigen als zum Runden und Fließenden geneigt. Die Haare sind gleich von der Stirn an sehr tief ausgehöhlt, und wiewohl die Arbeit von etwas anderer Art ist, als an den drahtartigen Haaren der sichersten Denkmäler des hohen Styls der griech. Kunst, so verbergen sich doch wenigstens die Spuren der Nachahmung derselben nicht, und es mag also in diesem Werke die würdige Copie eines großen, vielleicht bronzenen Meisterwerks erhalten sein. Da, wie gedacht, die Haare sehr tief ausgetrieben sind, so hat der Künstler hin und wieder zwischen den Locken zum Halt ein wenig Marmor stehen lassen. Aus den durchbohrten Ohrläppchen läßt sich schließen, daß dieser Kopf mit Ohrgehängen geziert war. Die Nase ist neu, wie auch etwas von den Haaren der linken Seite; am Diadema giebt es einige Beschädigungen; ferner bemerkt man am Halse neu eingesetzte Stücken und die Brust ist überall moderne Arbeit.« — Wenn O. Müller im Handb. d. Archaeol. § 352 Anm. 6 meint, der florentiner Herakopf sei wahrscheinlich auf ferne Ansicht berechnet, so mag er insofern Recht haben, als ein so großer Kopf, so lange er auf dem zugehörigen Rumpfe war, dem Auge ziemlich fern rückte, allein ganz unrichtig würde man dies schöne Werk beurteilen, wenn man glaubte, es sei bestimmt gewesen in größere Ferne und wesentlich in diese zu wirken und daher stamme seine mächtige und strenge Formgebung.

52) zu S. 81 Note a. Gegen die Treue dieser Photographie nach dem Gypsabgusse läßt sich natürlich Nichts einwenden, es muß aber, um diejenigen, welche weder das Original noch einen Abguß kennen, nicht an dem im Texte Gesagten und in der Abbildung im Atlas Gegebenen irre werden zu lassen, hier, selbst auf die Gefahr hin, damit anzustoßen, gesagt werden, daß der Kopf, namentlich seine Vorderansicht, in der Photographie der Monumenti, wahrscheinlich infolge einer nicht ganz günstigen Beleuchtung unbedeutender, flacher und in den Formen, besonders der linken Wange und der Nase, leerer erscheint, als er in der That ist.

53) zu S. 83. Aus der fast unübersehbaren Litteratur über dies Kunstwerk seien hier außer den in Anm. 24 u. 25 bereits angegebenen und außer den im Text und in den Noten angeführten Schriften als das Wichtigste nur noch genannt Goethes bekannte Worte Ital. Reise Bd. I. S. 250 u. 253, III. S. 328, Schiller in s. Briefen über die ästhet. Erziehung des Menschengeschlechts Brief 15, W. v. Humboldt: Üb. d. männl. u. weibl. Form, Ges. Werke I. S. 222 f.

54) zu S. 88. Wenn man freilich die Lobsprüche liest, welche Köhler, Gesammelte Schriften herausg. von L. Stephani Bd. VI. S. 8 einer Büste ertheilt, welche aus Zarskoë Selo in die kais. Ermitage von St. Petersburg gekommen und jetzt daselbst im zweiten Saale unter No. 44 aufgestellt ist (s. Guédéonow, Ermitage Imp., Mus. de sculpt. ant. p. 12), einer Büste oder genauer einem Statuenfragmente, welches Köhler selbst über die Ludovisische Büste zu

erheben nicht ansteht, so muß der im Text ausgesprochene Zweifel sehr unnöthig erscheinen. Glücklicherweise aber läßt sich das Köhler'sche Lob an Gypsabgüssen, deren ich einen in Dresden kenne (s. Hettner, Verzeichniß der Gypsabgüsse 2. Aufl. S. 68 No. 50), controliren und auf sein gebührendes Maß zurückführen. Es ist aber nicht nöthig, hier auf eine genauere Erörterung des in der That großen Stiles und Kunstwerthes dieser Sculptur einzugehn, da dieselbe ganz entschieden keine Hera darstellt. Dieser, auch in dem Guédéonow'schen Katalog beibehaltenen Benennung widerspricht grade wie bei dem kolossalen weiblichen Kopf in der Villa Borghese, der oben in Anm. 37 besprochen ist, der üppig bakchische Charakter, welcher bei Hera ganz unmöglich ist. Diesem Charakter nach ist es vielleicht möglich, in diesem Kopf eine Thalia zu erkennen, welche den Maßen nach zu der kolossalen Melpomene in Paris ungefähr, wenn auch nicht ganz, passen würde, ohne daß damit entfernt die Zusammengehörigkeit behauptet werden soll; denn dieser steht, außer der Maßungleichheit, die verschiedene Behandlung besonders der Augen entgegen, welche bei der Melpomene von Marmor sind, während sie bei dem petersburger Kopfe von anderem Stoffe eingesetzt waren. Aber sei es darum wie es ist, jedenfalls beweist die Melpomene, daß es in so großem Maßstab ausgeführte Musenstatuen gab und daß an der fragweise vorgeschlagenen Benennung wenigstens dem Maße nach kein Anstoß zu nehmen sei. Auf diese Benennung selbst soll hier kein allzu großer Nachdruck gelegt werden, wohl aber darauf, daß Hera in diesem Kopfe nicht dargestellt sei.

55) zu S. 88 Note c. An der Richtigkeit dieser Angabe ist natürlich einer Angabe O. Müllers gegenüber nicht zu zweifeln; wo aber der Gypsabguß, nach welchem die Zeichnung gemacht ist, geblieben sein mag, ist nicht auszumachen; daß er sich in Göttingen nicht finde, bezeugt Wieseler auf meine Anfrage brieflich, hinzufügend, daß auch ihm in deutschen Sammlungen kein Abguß bekannt sei. Mag es sich nun mit diesem Abguß verhalten wie es will, daß die Zeichnung in den Denkmälern d. a. Kunst eine fast ganz charakterlose sei, ist aus ihr selbst klar und wird durch Vergleichung mit der jedenfalls genauern bei Guattani bestätigt.

56) zu S. 89. Vergl. m. Aufsatz in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1865 S. 47 ff. Zu den hier gesammelten Beispielen von Köpfen mit eingehauenen Augensternen und Pupillen aus der Zeit vor Hadrian und den Antoninen kann ich neuerdings einige weitere hinzufügen, welche zum Theil die a. a. O. ausgesprochene Vermuthung bestätigen, daß die plastische Darstellung des Augensternes durch die Nachahmung von Bronzeoriginalen in die Marmorbildnerei allmählich eingedrungen ist, zum andern Theil beweisen, daß diese Sitte viel früher begonnen hat, als man bisher anzunehmen pflegte. Ich nenne nur den s. g. Nointeilschen Kopf, welchen Friederichs, Bausteine No. 453 ohne Zweifel mit Recht ein »griechisches Originalwerk« nennt, den entschieden auf Bronze zurückgehenden Diadumanoskopf in Dresden No. 384, neuerdings abgeb. in den Ann. dell' Inst. von 1871 tav. d'agg. V., den archaïsirenden Athletenkopf in Berlin No. 228 im Götter- und Heroensaale, den Augustus von Prima Porta im Braccio Nuovo des Vatican, s. Jahn, Popul. Aufsätze S. 286, den angebl. M. Brutus in Berlin No. 302 im römischen Saale.

57) zu S. 89. So urteilt auch H. Meyer zu Winckelmanns Gesch. d. Kunst Buch V. Cap. 2 § 7 Anm. 2: »Die Züge sind groß und edel, die Behandlung des Fleisches sowie die tiefen Einschnitte in den Haarlocken scheinen eine Arbeit aus den Zeiten der Römerherrschaft anzudeuten.«

58) zu S. 91 Note c. Damit es Niemanden beirre, daß auch Friedlaender in seinen oskischen Münzen bei denjenigen von Uria, Freternum oder Fenternum (Veseris?) von Seepferden in dem Hauptschmucke der Hera redet, glaube ich mittheilen zu dürfen, daß er mir schrieb: »Sie thun Recht, wenn Sie überall Greife annehmen«, indem er zugleich darauf aufmerksam macht, daß er nur ein Exemplar von Uria gesehn hatte und im Übrigen in jenem Buche nur älteren Abbildungen gefolgt sei, welche den ohnehin sehr geringen Unterschied zwischen einem geflügelten Hippokampen und einem Greifen in diesen sehr kleinen Gebilden verwischt haben.

59) zu S. 96. Über die scheinbar dieser Gruppe gehörenden angeblichen Heraköpfe im Louvre, welche bei Bouillon, Musée des ant. III. bustes pl. 1 als Junon No. 1 und Junon No. 2 abgebildet sind, genügt es auf Fröhner, Notice de la sculpt ant. au Musée du Louvre p. 75

No. 46 und No. 47 zu verweisen. Auch bei dem von Hübner, Die ant. Bildwerke in Madrid und Spanien S. 325 unter No. 896 angeführten überlebensgroßen Kopf in Sevilla ist, wie Hübner selbst auch durch ein ? und den Beisatz: »Muse?« andeutet, die Bezüglichkeit auf Hera sehr zweifelhaft.

ZUM FÜNFTEN CAPITEL.

60) zu S. 101. Hier gilt der Kopf für männlich und wird als der des Apollon bezeichnet, was jedenfalls falsch ist. Aber auch die Herkunft der Münze ist zweifelhaft; nach Herakleia in Bithynien setzen sie auch Sestini, Lett. num. Continuaz. VII. pl. I. 15, Lenormant, Catal. Behr pl. I. 6 und Brandis, Das Münzwesen in Vorderasien S. 288, während Leake, Num. Hell. Eur. Gr. p. 51 und Suppl. p. 128 sie Heraea in Arkadien beilegt, eine Ansicht, welche Imhoof-Blumer in dem Texte zu seinem Choix de monnaies grecques näher begründen wird.

61) zu S. 107. In der Reihe der augenscheinlich unechten Gemmen steht obenan der große Carneolintaglio der pariser Bibliothek, welchen Chabouillet, Catal. général etc p. 205 unter No. 1434 als echt registrirt und von dem in Lipperts Daktyliothek I. No. 53 ein Abdruck ist, eine Abbildung in Gerhards Antiken Bildwerken Taf 304 No. 20; verdächtig ist ferner die Echtheit einer Carneolgemme unbekannten Besitzes, von der bei Cades I. B No. 2 ein Abdruck ist, insofern diese Gemme diejenige der Blacas'schen Sammlung (Cades a. a. O. No. 4, Gemmentafel I. No. 6) fast genau, nur in etwas weicheren Formen und mit unverletzter, aber kaum ganz verstandener Stephane wiederholt Schwerlich Hera ist weder der Kopf auf der Paste der Stosch'schen Sammlung Cl. II. Abth. 3 No. 128 noch derjenige auf dem Carneol des Fürsten Piombino bei Cades a. a. O. No. 1.

ZUM SECHSTEN CAPITEL.

62) zu S. 109. Einen Versuch zur Aufstellung eines durchgreifenden Merkmals der Hera in statuarischer Darstellung machte R. Förster in seinem Programm: Die Hochzeit des Zeus und der Hera, Breslau, 1867 S. 11, indem er behauptete, für Hera sei ein ungegürtetes Gewand charakteristisch, es fehle der Hera in Statuen und Reliefen fast immer der Gürtel. Diese weder durch innere Gründe noch durch monumentale Thatsachen gestützte oder auch nur entfernt wahrscheinliche Behauptung habe ich in einem Aufsatz im N. Rhein. Mus. von 1868 (XXIII) S. 521 ff. zurückgewiesen und muß es dem in diesem Buche Zusammengestellten gegenüber für doppelt überflüssig halten, auf diese Frage hier noch einmal wieder einzugehn oder die Anwendung, welche Förster a. a. O. Anm. 4 von seiner Beobachtung auf bestimmte Statuen macht, in ihrer vielfältigen Irrthümlichkeit und Unsicherheit ausdrücklich nachzuweisen.

63) zu S. 110. Michaelis erwähnt in seiner neuerlichen Besprechung der Sammlung in Lansdowne-house, Archaeol. Zeitung von 1862, Anz. S. 333* f., diese Statue nicht, doch kann aus einem Briefe desselben mitgetheilt werden, daß ihm bei der Besichtigung der Sammlung die Statue, welche er als römisch und sehr conventionell charakterisirt, unerheblich schien und keinen Gedanken an eine Hera erweckte.

64) zu S. 111. Eine zweite Statue, bei welcher der Gedanke an die Möglichkeit auftaucht, daß sie ursprünglich eine sitzende Hera gewesen sei, ist die bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 455 No. 834 unter dem Namen der Fortuna mitgetheilte, Cavaceppis Raccolta etc. pl. 52 entnommene, deren gegenwärtiger Aufbewahrungsort aber nicht zu erkunden gewesen

ist, von der also auch die Ergänzungen für jetzt nicht festgestellt werden können. Möglich, daß der Greif rechts neben der Göttin ein ursprünglicher, dem links angebrachten entsprechender Löwe gewesen ist und daß es sich um eine Kybele handelt.

65) zu S. 117. Zu diesen bestimmt mit Unrecht auf den Namen Hera getauften Statuen gehören, wie wohl Niemand bezweifeln wird, die beiden in der Villa Albani bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 415 No. 719 und pl. 416 No. 719 A abgebildeten, auch ganz abgesehn von den Restaurationen; die ganze Composition dieser herabschwebenden Figuren hat für Hera keinen Sinn, wenn man nicht an die von Clarac im Text Vol. III. p. 74 aufgestochene, unsinnige Deutung der Hera als Luftgöttin glauben will, und die vollständige Entblößung der rechten Schulter und Brust widerspricht dem Namen der Hera; wegen der Statue in Stockholm bei Clarac a. a. O. pl. 420 B. No. 719 B. genügt es, auf Heydemann, Archaeol. Zeitung von 1865 Anz. S. 152* und auf Wieseler im Philologus XXVII. S. 221 zu verweisen. Was ferner die neapolitaner Statuen bei Clarac a. a. O. pl. 410 D. No. 742 C. und pl. 420 A. No. 727 B. anlangt, haben schon Gerhard und Panofka in ihren Neapels antiken Bildwerken S. 26 zu No. 72 mit Recht bemerkt, daß ihnen mit einer dortigen dritten Statue (No. 72, Clarac pl. 420 A. No. 780) jedenfalls ein gemeinsamer Name gebühre und daß dieser ungleich wahrscheinlicher derjenige der Demeter, als derjenige der Hera sei. Der Gedanke an Porträtstatuen kann übrigens ebenfalls nicht ausgeschlossen werden. Endlich wird Niemand zweifeln, daß die dresdener Statue bei Clarac a. a. O. pl. 423 No. 747 keine Hera, sondern, wenn überhaupt bestimmbar, eine Aphrodite sei.

66) zu S. 117. Die Zahl der nach Willkür und ohne zureichenden Grund als Hera sei es ergänzten, sei es benannten Statuen, ist beträchtlich. Schon Clarac hat von den 46 angeblichen »Junon« seiner Sammlung im Texte Bd. III. p. 73 sqq. 18 Statuen mit einem ? versehn und die Richtigkeit ihrer Benennung angezweifelt, bei den meisten mit völligem Rechte, bei einigen (pl. 414. 723 A. und 725, pl. 420. 737 und 740, pl. 422. 745) entweder sicher oder doch wahrscheinlich mit Unrecht; es würden also 33 nachbleiben. Ziehn wir davon weiter die oben S. 117 Note b verzeichneten Statuen ab, von denen 4 bei Clarac sind, so sinkt die Summe auf 29 und nach Abzug der in der vorigen Anmerkung besprochenen Statuen, sofern sie nicht auch Clarac verworfen hat, auf 25. Von diesen sind aber weiter zu streichen die Statuen bei Clarac pl. 415 No. 721 (s. oben S. 120), pl. 416 No. 724, pl. 420 B. No. 742 A., pl. 421 No. 741 (Relief und als Hera sehr zweifelhaft) und No. 742, pl. 423 No. 748 (s. Bd. II. S. 332 f.), also ihrer 6, so daß im Ganzen 19 übrig bleiben würden, die zum Theil ohne Zweifel in der That Herastatuen sind, zum Theil als solche mit den vorhandenen Mitteln nicht bestritten werden können. Von den ausgesonderten Statuen erheischt und verdient eigentlich nur die capitolinische in Zimmer des »sterbenden Fechters« No. 7, Mus. Capitol. III. tab. 8, Bouillon I. statues pl. 2, Clarac, Mus. de sculpt. pl. 417 No. 727 eine nähere Besprechung, wenngleich diese zu kaum mehr als zu einem negativen Resultat führt. Den Namen der Hera trug dieses bemerkenswerthe Bild nicht von jeher, vielmehr war sie in ihrem ersten Aufbewahrungsorte, dem Palaste Cesi mit der seltsamen und allerdings durch Nichts gerechtfertigten Bezeichnung einer Amazone versehn und hat neuerdings mehre verschiedene Deutungen erfahren. So wollten, während O. Müller, Handb. § 352 Anm. 7 sie nur als nicht völlig sicher Hera darstellend anerkannte, Visconti (Notice des statues du Musée royal No. 147) und Gerhard in der Beschreibung Roms III. I. S. 253 No. 12 eine Melpomene in ihr erkennen, und E. Braun in s. Ruinen und Museen Roms S. 207 nennt sie mit staunenswerther Sicherheit »Demeter«. Aber weder für den einen noch für den andern dieser Namen sind ausreichende Gründe vorhanden. Derjenige der Melpomene stützt sich hauptsächlich auf die angeblich kothurnartige Fußbekleidung; allein die Sohlen sind durchaus weder in ungewöhnlichem Maße dick noch der Form des tragischen Kothurns entsprechend. Für die Benennung als Demeter aber hat Braun Nichts vorgebracht als eine Anzahl jener ihm eigenthümlichen Phrasen, mit denen Nichts bewiesen wird. Ob der Kopf zu der Statue, zu der er übrigens durchaus paßt, in der That gehört, ist zweifelhaft, die Arme sind ergänzt, aber ohne Zweifel richtig; der Stellung nach wäre also, wie die S. 136 behandelten Reliefe zeigen, gegen den Namen der Hera nicht viel einzuwenden; gegen denselben aber sprechen die ausgezeichnet üppigen und sogar etwas derben Formen des Körpers, dergleichen an keiner sichern Hera nachgewiesen werden können und welche der ganzen Statue einen bakchischen

Charakter verleihen. Eine Bakchantin aber der eine entsprechende weibliche Figur von ganz ähnlicher Composition, den Thyrsos in der Rechten, die Linke in die Seite gestützt, kommt z. B. in dem Relief des Kraters des Salpion vor, s. Denkm. d. a. Kunst II. No. 396 (vergl. auch das Vasenbild das. No. 515), und ich kann nicht umhin, zu glauben, daß in der That die capitolinische Statue ähnlich zu ergänzen und zu erklären sein wird.

ZUM ACHTEN CAPITEL.

67) zu S. 129. Das stark beschädigte Relief in Andros, von welchem L. Roß, Reste auf den griech. Inseln II. S. 20 berichtet und in welchem er ein Parisurteil von sehr guter Zeichnung und Arbeit etwa aus der makedonischen Zeit zu erkennen glaubte, ist zu wenig genau bekannt, um der Liste griechischer Reliefe mit der Gestalt der Hera eingereiht werden zu können. Die Richtigkeit von Roß' Deutung vorausgesetzt, ist Hera hier stehend und wie die beiden anderen Göttinen bis auf die Füße bekleidet dargestellt.

68) zu S. 129. Das ehemals Palagische Relief, jetzt in Bologna (s. Bd. II. S. 62 mit Anm. 67, S. 170 mit Anm. 111) stellt sich immer sicherer als eine moderne Arbeit heraus, s. G. Hirschfeld in der Archaeol. Zeitung von 1871 S. 50, mußte also hier gänzlich unberücksichtigt bleiben.

69) zu S. 130. Die Bedeutung dieser Figur als Hera ist bestritten, und zwar von Gerhard in der Archaeol. Zeitung von 1859 S. 16 und von Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 152, muß also gerechtfertigt werden. Der Zweifel Gerhards, der selbst früher (Hyperb. röm. Studien I. S. 113 und im Texte zu den Ant. Bildwerken a. a. O.) den Namen der Hera anerkannt hatte, gründet sich darauf, daß in zwei anderen Sarkophagreliefen desselben Gegenstandes, nämlich 1) im Louvre No. 731 (769 bis), abgeb. (außer in früheren schlechten Zeichnungen) bei Bouillon III. bas-rel. pl. 2 (wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst a. a. O.) und bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 123 und 2) in der Campanaschen Sammlung, abgeb. Mon. dell' Inst. VI, tav. 18 eine weibliche Figur vorkommt, welche durch ihre Stelle in der ganzen Composition derjenigen des Sarkophags Doria entspricht und für welche Gerhard den Namen der Hera in Abrede stellen zu müssen glaubt, während diesen für die Göttin in dem Relief im Louvre sowohl Michaelis, Ann. dell' Inst. von 1858 p. 331 wie Fröhner, Notice de la sculpt. ant. au Musée du Louvre p. 106 beibehalten und vertheidigen. Ob mit Recht, ist freilich sehr zweifelhaft; denn, wenngleich die Stephane, mit welcher diese Figur geschmückt ist, und ihre reiche Bekleidung für den Heranamen geltend gemacht werden können, scheint diesem doch die ganze Stellung, das höhere Aufstützen des rechten Fußes und des Kopfes in die Hand des auf dem Knie ruhenden rechten Armes, als heraeischer Gehaltenheit und Würde nicht entsprechend entgegen zu sein. Wesentlich in derselben Stellung aber finden wir die entsprechende Figur in dem Campanaschen Relief, für welche aber, da sie oberwärts ganz nackt erscheint, der Name der Hera unbedingt ausgeschlossen sein muß. Nun meinte Gerhard, die drei einander entsprechenden Figuren der drei Sarkophage müsse man als identisch fassen und für sie einen auf alle drei passenden Namen suchen, als welchen er den der Bona Dea vorschlug. Der erstern Voraussetzung aber hat mit vollstem Rechte Michaelis in der Archaeol. Zeitung a. a. O. S. 95 widersprochen und auch den Namen der Bona Dea begründeterweise abgelehnt. Die Figur des Campanaschen Sarkophags, welche er früher nach unzulänglicher Analogie eines ganz späten Sarkophagreliefs als Muse glaubte bezeichnen zu dürfen, faßt er neuestens mit der relativ größten Wahrscheinlichkeit als Localnymphe. Diejenige des Sarkophags im Louvre, welche Bouillon und mit ihm Müller zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O. als Polyhymnia benannt hatte, kann, wie dies Michaelis in den Ann. a. a. O. und Archaeol. Zeitung a. a. O. S. 96 sowie Wieseler a. a. O. S. 68 bemerkt haben, diesen Namen nicht führen und muß, wenn man sie nicht trotz dem oben vorgetragenen Bedenken als Hera fassen will, für unerklärt gelten; gegen die Bedeutung der für

uns in Frage kommenden Figur des Sarkophags Doria aber ist wirklich Stichhaltiges nicht gesagt worden. Denn wenn Gerhard a. a. O. an dem Granatapfel in der Hand dieser Göttin Anstoß nimmt, indem er bemerkt, derselbe sei als Attribut Heras seit der Statue des Polyklet nicht mehr nachweisbar, so muß erstens bemerkt werden, daß dieser Granatapfel als solcher, obgleich ihn auch Michaelis anerkannt hat, wie die neue Zeichnung (Atlas Taf. IX. No. 30) zeigen mag, zweifelhaft und weit eher ein Apfel oder eine Quitte, als ein Granatapfel ist, und zweitens, daß, wäre er in der That ein Granatapfel, die Ungewöhnlichkeit dieses Attributes bei Hera in der spätern Kunst doch nimmer gegen ihre Möglichkeit beweisen und es wahrscheinlicher machen kann, daß der Verfertiger des Reliefs, anstatt auf ein Heraattribut in dem berühmtesten Bilde der Göttin zurückzugreifen, wirklich die Absicht gehabt habe, die bei Arnobius (adv. gentes V. 4) vorkommende, sonst ganz obscure Nana, die durch Granatfrüchte geschwängerte Mutter des Atys darzustellen, wie Wieseler a. a. O. S. 68 annimmt. Unbefangen an sich betrachtet, kann diese Figur nach ihrer ganzen Haltung, Bekleidung und Attributausstattung mit Scepter und Stephane nur Hera sein, und wie vollkommen sie als solche in die Gesammtcomposition paßt, ist im Texte S. 130 kurz angedeutet und von Michaelis a. a. O. p. 331, 335 sq. weiter ausgeführt worden. Weder von Bona Dea, noch von Nana kann man dasselbe sagen. Als eine mögliche Hera muß hier noch die dem Zeus gegenüber sitzende weibliche Figur des neapeler Musensarkophags (Bd. II. S. 171 Relief W, abgeb. Archaeol Zeitung 1843 (I.) Taf. 7) erwähnt werden, von der eine neue Zeichnung nach dem Original vorliegt. Ihrem ganzen Habitus nach würde Niemand anstehn können, diese Figur als Hera anzusprechen, und ihre Gegenüberstellung gegen Zeus scheint diese Deutung zu unterstützen. Nichts desto weniger muß man anerkennen, daß die Verbindung der beiden sitzenden Gestalten mit denen der Musen (und allerdings des Apollon) der in der Archaeol. Zeitung a. a. O. S. 130 von Gerhard aufgestellten Erklärung des in Rede stehenden Weibes als Mnemosyne, die Mutter der Musen, (obgleich man sie keineswegs als erwiesen oder vor der Hand auch nur als erweisbar bezeichnen darf), so viel Wahrscheinlichkeit verleiht, daß man den Namen der Hera festzuhalten kaum wagen darf und daß es auf keinen Fall gerechtfertigt sein würde, die Figur in die Liste der Heradarstellungen in Reliefen einzutragen und sie daselbst für die Charakterisirung der Göttin zu verwenden.

70) zu S. 130. Das Relief mit Parisurteil in Dijon, welches Millin in s. Voyage dans le midi de la France I. p. 263 erwähnt, ist nicht genau genug bekannt, um hier benutzt werden zu können; dasselbe gilt von den bei Welcker, Alte Denkm. V. S. 424 unter No. 88 und 89 a. angeführten Terracottareliefen. Das Terracottarelief in Stephanis Besitze, welches derselbe im Bulletin historico-philol. de l'Acad. de St. Pétersbourg IX. p. 214 (Mélanges graeco-romains T. I. livr. 2) publicirt hat, muß ausgeschlossen bleiben, weil es die Göttinen in einer ganz durch die Situation bedingten, kunstmythologisch (typisch) nicht zu verwendenden Art darstellt. Aus gleichem Grunde und außerdem weil es offenbar nicht antik ist, muß ausgeschlossen bleiben das Relief an einem angeblichen Stück eines Candelaberfußes von rosso antico im Museum von Darmstadt, abgeb. bei Lehne, Alterthümer der Gauen des Donnersberges Taf. XII. No. 52, vergl. I. S. 209, obgleich es Welcker a. a. O. S. 425 als No. 89 c. unter den antiken Reliefen mit dem Parisurteil mit aufgezählt hat.

71) zu S. 132. Wegen der beiden im II. Bande S. 173 unter o. und p. angeführten Reliefe vergl. jetzt Matz in den Monatsberichten der berliner Akademie von 1871 S. 465 No. 26 und S. 467 No. 36, Wieseler in den Göttinger gel. Anzeigen von 1872 S. 741 f. und neuestens E. Schulze in der Archaeolog. Zeitung N. F. V. S. 1 ff. mit Tafel 57. Wenn, wie sich jetzt herausstellt, die beiden Reliefe auf ein und dasselbe Urbild, den Giebel des vierten, von Titus begonnenen und von Domitian beendeten capitolinischen Juppitertempels sich beziehn (Wieseler a. a. O. S. 738, Schulze a. a. O. S. 6), so kann, was die Mittelgruppe thronender Götter anlangt, nur einem der beiden Reliefe Glauben beigemessen werden, da sie in zu bedeutenden Umständen von einander abweichen. So giebt die Zeichnung des Cod. Coburg. (s. Arch. Ztg. a. a. O.), welche dem Relief p. (= Piranesi, Della magnificenza ed architettura de' Romani p. 198, Denkm. d. a. Kunst II. No. 13) entspricht, den Juppiter bartlos und jugendlich, während er in dem Relief o. (= Mon. dell' Inst. V. tav. 36) bärtig ist, die Figur zu seiner Linken unbehelmt, ohne Aegis und mit auf das Knie gelegter Rechten, während sie in o. behelmt, mit der Aegis ausgestattet ist und die Rechte auf das Haupt

legt, endlich die Göttin zur Rechten des Juppiter ohne Scepter, während sie in o. mit dem langen Scepter ausgestattet ist, um von kleineren Abweichungen zu schweigen. Schreibt man nun dem noch jetzt im Conservatorenpalaste vorhandenen Relief o. die größere Treue und Genauigkeit zu, so mag, ja muß man die capitolinische Trias anerkennen, da Juppiter und Minerva ganz unzweifelhaft deutlich bezeichnet sind und der dritten Figur in der Deutung als Juno an sich Nichts im Wege steht. Dabei bleibt nur der eine von Wieseler a. a. O. S 741 betonte Anstoß, daß Minerva links, Juno rechts von Juppiter erscheint, was umgekehrt sein müßte. Folgt man dagegen dem nur in den Zeichnungen bei Piranesi und im Cod. Coburg. aufbewahrten, selbst nicht mehr nachweisbaren Relief, so muß man in Abrede stellen, daß die Frauengestalten zu den Seiten Juppiters überhaupt Juno und Minerva sein können. — Das von Schulze a. a. O. S. 7 Anm. 55 erwähnte Relief im Museum der Sapienza in Rom ist noch nicht näher bekannt.

72) zu S. 133. Es darf nicht unausgesprochen bleiben, daß diese Benennung nicht durchaus sicher ist und daß man bei der Figur des matteischen Reliefs auch an die Venus Regina denken könnte, auf welche die Umgebung der Göttin mit Eroten sogar hinzuweisen scheint, während z. B. die Venus in dem Adonissarkophag im Louvre (Clarac, Catal. No. 424, abgeb. Mus. de sculpt. pl. 116, 85, besser bei Bouillon, Mus. des ant. III. bas-rel. pl. 19, s. Fröhner, Notice de la sculpt. ant. au Louvre p. 202 sq. No. 172) lebhaft an die hier in Frage stehende Figur erinnert. Daß aber für diese nur der Name der Venus angemessen sei, kann man nicht mit Recht behaupten, und was für ihre Bezeichnung als Hera spricht, ist im Text angedeutet.

73) zu S. 148. Ein paar weitere Darstellungen des Parisurteils in Wandgemälden (s. Welcker, Alte Denkm. V. S. 417 No. 71 u. 72, m Gall. heroischer Bildwerke S. 247 No. 78 f.) stellen die Göttin, der Situation gemäß in einem Costüm dar, welches die Einbeziehung dieser Bilder, so gut wie einiger ihres Ortes (Anm. 70) erwähnter Reliefe in eine kunstmythologische Reihe unmöglich macht. Die bei Welcker a. a. O. S. 432 erwähnten Bilder aus der Villa Hadrians (A. Penna, Viaggio pitt. di Villa Adriana F. 4. tav. 133—135) sind mir unbekannt geblieben.

74) zu S. 148. Über die bei Helbig, Wandgemälde u. s. w. S. 47 unter No. 161 u. 162 erwähnten Bilder der Hera ist mir Näheres nicht bekannt.

75) zu S. 155. Ein geschnittener Stein, abgebildet im Mus. Chiusino tav. 174, 1, welcher eine diesen Münzen verwandte Figur mit der Beischrift IVNO LVCI. zeigt und den Stephani im Bullettino dell' Inst. von 1815 p. 69 sq. als echt behandelt, muß hier unbenutzt bleiben, da er, wenn in der That antik, worüber sich zweifeln läßt, in der Abbildung mit Eigenthümlichkeiten und Abweichungen von den Münztypen erscheint, welche, mögen sie dem Steinschneider oder dem Kupferstecher zur Last fallen, dem überlieferten und dem auch nur voraussetzbaren Typus der Göttin fremd sind und sein müssen; vergl. auch a. a. O. p. 70.

DRITTES BUCH.

Poseidon.

Τρεῖς γάρ τ' ἐκ Κρόνου εἰμὲν ἀδελφεοί, οὓς τέκε Ῥείη,
Ζεὺς καὶ ἐγώ, τρίτατος δ' Ἀίδης ἐνέροισιν ἀνάσσων.

Hom.

ERSTE ABTHEILUNG.

Historische Übersicht über die künstlerische Entwickelung der Gestalt des Poseidon.

ERSTES CAPITEL.

Die Entwickelung der Gestalt des Poseidon in der alterthümlichen Kunst. [1])

Die Klage ältererer Archaeologen[a]) über die Dürftigkeit der bildlichen Darstellungen des Poseidon muß, obgleich sich die Kunstmythologie dieses Gottes jetzt ganz anders ausstatten läßt als etwa noch vor fünfzig Jahren, in gewissem Sinne noch heute wiederholt werden. Denn daß uns über die historische Entwickelung der künstlerischen Gestalt des Poseidon, über die Feststellung seines Ideales, über die an dessen Ausbildung und Weiterentwickelung in den vielen Bildwerken, von denen wir Kunde besitzen, hauptsächlich betheiligten Künstler und Schulen, endlich über die verschiedenen Gestaltungen seiner zahlreichen Cultusbilder und deren Charakteristik sehr wenig Bestimmtes und Zusammenhangendes überliefert ist und daß wir uns den berührten Fragen gegenüber meistens auf Combinationen ziemlich dürftiger Elemente angewiesen sehn, dies ist auch heute noch wahr und wird wohl für alle Zeiten wahr bleiben.

Von anikonischen Agalmaten des Poseidon ist mit Sicherheit Nichts bekannt[2]); was wir von zeichenweiser Vertretung der Gestalt des Gottes durch seine Attribute der Triaena und des Ruders wissen, ist in einem andern Zusammenhange (Allg. Theil, Cap. 2) behandelt worden.

Die, wenigstens wahrscheinlich, kunstgeschichtlich älteste Darstellung des Poseidon, von der wir Kunde haben, ist keine plastische, sondern eine gemalte. In einem von zwei Gemälden des Kleanthes von Korinth im Tempel der Artemis Alpheionia unfern von Olympia in der Pisatis, darstellend die Iliupersis und die Geburt der Athena, welche Strabon[b]) sehr berühmt nennt, war, wie Athenaeos[c]) aus dem Troïkos Diakosmos des Demetrios berichtet, bei der Athenageburt Poseidon dargestellt, welcher dem gebärenden Zeus einen Thunfisch darreichte[d]). Nun

---

a) So Meyers zu Winckelmanns Gesch. d. Kunst V, 1. 36, F. A. Viscontis zu Mus. Chiaram. I. p. 95, Beckers, August. II. S. 13, Böttigers, Ideen z. Kunstmyth. II. S. 343.

b) Strab. VIII. p. 343. ἐν δὲ τῷ τῆς Ἀλφειωνίας ἱερῷ γραφαὶ Κλεάνθους τε καὶ Ἀρήγοντος, ἀνδρῶν Κορινθίων, τοῦ μὲν Τροίας ἅλωσις καὶ Ἀθηνᾶς γοναί, τοῦ δ' Ἄρτεμις ἀναφερομένη ἐπὶ γρυπός, σφόδρα εὐδόκιμοι.

c) Athen. VIII. p. 346. B. C.

d) Οἶδα δὲ καὶ τὴν ἐν τῇ Πισάτιδι γραφὴν ἀνακειμένην ἐν τῷ τῆς Ἀλφειώσας Ἀρτέμιδος ἱερῷ. Κλεάνθους δ' ἐστὶ τοῦ Κορινθίου· ἐν ᾗ Ποσειδῶν πεποίηται θύννον τῷ Διὶ προσφέρων ὠδίνοντι, ὡς ἱστορεῖ Δημήτριος ἐν ὀγδόῃ τοῦ Τρωικοῦ διακόσμου.

wissen wir nur von einem einzigen Maler dieses Namens[a]), den Plinius als Erfinder der Linearmalerei nennt, der also jedenfalls, so wenig es möglich ist, sein Datum genauer zu bestimmen, zu den alleräItesten Malern gehört. Allerdings hat Welcker[b]) diese Darstellung, an welche sich auch sonst noch seltsame Mißverständnisse und Deutungen knüpfen, als eine scherzhafte wie die bekannte des gebärenden Zeus von Ktesilochos[c]) betrachtet und danach geglaubt, das Bild in die makedonische Zeit versetzen zu dürfen. Allein schon Panofka[d]) und nach diesem Brunn[e]) haben ihm widersprochen, und zwar gewiß mit Recht, obwohl der Letztere irrt, wenn er behauptet, Poseidon mit dem Attribute des Fisches finde sich grade auch in Darstellungen der Geburt der Athena von durchaus alterthümlicher Auffassung in Vasengemälden[3]). Mit dem Attribut eines Fisches aber, ja eines solchen, der füglich als Thynnos gelten kann, findet sich Poseidon allerdings in Vasengemälden (s. unten), und ohne Zweifel hat Brunn Recht, wenn er den Thunfisch in dem Gemälde des Kleanthes schlechtweg als Attribut des Poseidon behandelt, ohne auf das angebliche Darbringen an Zeus (προσφέρειν τῷ Διί) Gewicht zu legen. Die Art, wie solche attributive Fische von verschiedenen Personen in Vasenbildern gehandhabt werden[f]), konnte, wenn sie sich ähnlich in dem alten Gemälde wiederholte, gar leicht einen späten Schriftsteller verleiten, ein Anbieten und Darreichen zu erkennen, wo der Maler an ein solches nicht gedacht hatte, wo also auch von einer scherzhaften oder launigen Absicht bei demselben nicht die Rede sein kann. Dieser Punkt mußte festgestellt werden, so gering auch der Gewinn aus der Überzeugung von dem Alter des Gemäldes des Kleanthes sein mag, da wir ja leider sonst Nichts über diese älteste uns überlieferte Darstellung des Poseidon erfahren, als eben daß er mit einem attributiven Thunfisch ausgestattet war.

Gleich dürftig oder noch beschränkter ist unsere Kenntniß von einer Erzstatue des Poseidon Hippios in Pheneos in Arkadien, welche die Sage auf eine Stiftung des Odysseus zurückführte. Pausanias[g]) spricht dieselbe freilich als ein Gusswerk dem Odysseus und seiner Stiftung ab, allein hoch alterthümlich mag sie immerhin gewesen sein, weil der Perieget andernfalls seine aus der Technik abgeleiteten Zweifel wohl auch noch durch solche aus dem Stil abgeleitete unterstützt haben

---

a) Plin. Nat. Hist. XXXV. 16. inventam liniarem (picturam) a Philocle Aegyptio vel Cleanthe Corinthio. Vergl. auch Athenag. Leg. pro Christ. 14 (p. 59. ed. Dechair), m. Schriftquellen No. 381.

b) Allg. Litteraturzeitung v. 1836, Octbr. No. 177. S. 170. Für »launig« hält diesen Zug in dem Gemälde des Kleanthes auch Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. S. 12.

c) Plin. Nat. Hist. XXXV. 140. Ctesilochus Apellis discipulus petulanti pictura innotuit, Iove Liberum parturiente depicto mitrato et muliebriter ingemescente inter opstetricia dearum.

d) Zur Erklärung des Plinius, Berl. Winckelmannsprogramm v. 1853.

e) Geschichte d. griech. Künstler II. S. 7.

f) Vergl. nur z. B. Gerhard, Auserl. Vasenbb. III. Taf. 178, 179 (m. Gall. heroischer Bildww. Taf. VII. No. 4.).

g) Pausan. VIII. 14. 5. Καὶ Ποσειδῶν χαλκοῦς ἕστηκεν ἐπωνυμίαν Ἵππιος· ἀναθεῖναι δὲ τὸ ἄγαλμα τοῦ Ποσειδῶνος Ὀδυσσέα ἔφασαν. Und § 7: τὸ δὲ ἄγαλμα Ὀδυσσέα ἀναθεῖναι τὸ χαλκοῦν οὐκ ἔχω πείθεσθαί σφισιν· οὐ γάρ πω τότε τοῦ χαλκοῦ τὰ ἀγάλματα διὰ παντὸς ἠπίσταντο ἐργάσασθαι καθάπερ ἐσθῆτα ἐξυφαίνοντες· τρόπον δὲ ὅστις ἦν αὐτοῖς ἐς τὰ χαλκᾶ ἐργασίας ἔδειξεν ἤδη μοι τοῦ ἐς Σπαρτιάτας λόγου τὰ ἐπὶ τοῦ ἀγάλματος τοῦ Ὑπάτου Διός (von Klearchos von Rhegion III. 17. 6).

würde. Auch von einem Erzrelief im Tempel der Athena Chalkioikos in Sparta von Gitiadas wissen wir durch Pausanias[a]) nur, daß es Poseidon und Amphitrite darstellte [4]), ohne weder über die Art der Verbindung beider Götter noch über Gestalt oder die Attribute des Poseidon das Geringste zu erfahren. Dieselbe Gruppe hatte übrigens auch Bathykles von Magnesia an dem Bathron des amyklaeischen Apollon in Relief dargestellt, während ein anderes Relief an dem Thronsitze dieser Statue den Raub der Atlantiden Taygete durch Zeus und Alkyone durch Poseidon darstellte[b]).

Von diesen ältesten uns bekannten Darstellungen des Poseidon, deren zuletzt angeführte den 60er Olympiaden angehören, trennt die nächsten in der historischen Reihenfolge litterarisch überlieferten nicht allein der ziemlich weite Zeitraum von mindestens etwa 15 Olympiaden, sondern wir werden diese Statuen des Gottes, die wiederum mit Amphitrite zusammengestellte von Glaukos unter den Weihgeschenken des Mikythos in Olympia[c]) und die von den Griechen nach der Schlacht von Plataeae auf dem Isthmos geweihte[d]), auf welche zurückzukommen sein wird, nach Maßgabe der erhaltenen Bildwerke als wesentlich andern Schlages, denn die bisher besprochenen zu denken haben, von denen wir aus den ältesten erhaltenen Kunstwerken, namentlich den Vasengemälden eine wenigstens annähernde Vorstellung und von der ältesten Entwickelung der Gestalt des Poseidon eine concrete Anschauung gewinnen können.

An Vasengemälde mit schwarzen Figuren werden wir uns hierbei so gut wie ausschließlich zu halten haben. Denn eine alterthümliche, auch nur archaïstische Statue des Gottes ist bisher so wenig bekannt wie ein echt archaïsches Relief mit einer Poseidondarstellung, das wir in diese ältere Periode setzen dürften[5]), und wenn es auch wohl möglich ist, daß die älteren Münzen von Poseidonia bis in dieselbe zurückgehn, so zeigen doch diese nicht allein eine so ungleich charakteristischer entwickelte Poseidonfigur, als die Vasenbilder, sondern diese Münzen setzen sich in so ununterbrochener Folge bis in unzweifelhaft jüngere Zeiten fort, daß sie nicht getrennt behandelt werden können, vielmehr weiterhin im Zusammenhang unter sich und mit anderen Monumenten einer parallelen Entwickelung besprochen werden sollen.

In schwarzfigurigen Vasenbildern aber erscheint Poseidon selten, wenn, abgesehn von Darstellungen seines Gigantenkampfes, überhaupt jemals, als Hauptperson, dagegen als Nebenfigur in verschiedenen Göttervereinen, namentlich dem delphischen, ferner bei Athenageburten und bei heroischen Abenteuern oft genug und mit so wenig bedeutenden Modificationen des Typus, daß es, um sich von seiner Bildung in diesem Kunstkreis eine Übersicht zu verschaffen, durchaus ge-

---

a) Pausan. III. 17. 3. ἐπείργασται δὲ καὶ τὰ ἐς τὴν Ἀθηνᾶς γένεσιν καὶ Ἀμφιτρίτη καὶ Ποσειδῶν.

b) Pausan. III. 19. 3. τοῦ δὲ ἀγάλματος τὸ βάθρον παρέχεται βωμοῦ σχῆμα . . . . . 4. ἐπείργασται δὲ τῷ βωμῷ τοῦτο μὲν ἄγαλμα Βίριδος τοῦτο δὲ Ἀμφιτρίτης καὶ Ποσειδῶνος. ibid. 18. 10. Ταϋγέτην θυγατέρα Ἄτλαντος καὶ ἀδελφὴν αὐτῆς Ἀλκυόνην φέρουσι Ποσειδῶν καὶ Ζεύς.

c) Pausan. V. 26. 2.

d) Herod. IX. 81.

nügt, sich der Hauptsache nach auf edirte Vasen zu beschränken[a]), deren folgende Reihe ohne Rücksicht auf den Gesammtgegenstand nach Maßgabe der Gestaltung des Poseidon geordnet ist.

Vasenbilder mit schwarzen Figuren.

a. Poseidon ruhig stehend.

A. Delphische Gottheiten (Brit. Mus. No. 552) Micali, Storia tav. 85 = Inghirami, Vasi fittili III. t. 249, Él. céram. II. 36. D. Siehe Atlas Taf. XI. No. 15.

B. Herakles auf Athenas Wagen. Gerhard, Auserl. Vasenbb. II. Taf. 140. S. Atlas Taf. XI. No. 16.

C. Poseidon und Athena, AMASIS EPOIESEN. Luynes, Descript. de quelques vases peints pl. 2. 3, Archaeolog. Zeitung 1846 Taf. 39. 4[b]), Él. céram. I. pl. 78. S. Atlas Taf. XI. No. 17.

D. Die drei Kroniden. Panofka, Musée Blacas pl. 19, Él. céram. I. 24.

E. Herakles und Triton (Rom, Vatican). Mus. Gregorian. II. tav. 44. 2. a.

F. Athenageburt. Mon. dell' Inst. III. tav. 44—45, Él. céram. I, 65. A. S. Atlas Taf. IX. No. 18.

G. Delphische Gottheiten. Élite céram. II. pl. 36. C. S. Atlas Taf. XI. No. 18.

H. ,, Tischbein, Vases d'Hamilton (Naples 1791) IV. pl. 2.

I. Athenageburt (Rom, Vatican). Mus. Gregorian. II. tav. 48. 2.

K. ,, Mon. dell' Inst. VIII. tav. 24. S. Atlas Taf. XI. No. 19.

L. Delphische Gottheiten (München No. 145). Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. Taf. 36.

Nachgeahmt alterthümlich.

M. Poseidon mit Athena und Hermes. Élite céram. III. pl. 13.

N. Athenageburt. Mon. dell' Inst. VI. tav. 56. 2.

O. Dionysos, Ariadne, ein Satyr, Hermes (Petersburg No. 138). Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. Taf. 48. S. Atlas Taf. XI. No. 20.

P. Athena sitzend, Hermes und zwei Frauen. Élite céram. III. pl. 36. A. S. Atlas Taf. XI. No. 21.

Q. Herakles' Apotheose. Inghirami, Vasi fittili II. tav. 109 (jetzt in Florenz, Bull. d. Inst. 1870. p. 181. No. 6).

R. Athena und Dionysos (Rom, Vatican). Mus. Gregorian. II. tav. 38. 2. a.

S. Delphische Gottheiten. Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. Taf. 13. S. Atlas Taf. XI. No. 22.

T. Athenageburt. Aus der Campana'schen Sammlung No. 1081 (jetzt in Paris). Mon. dell' Inst. VI. tav. 56. 3.

---

b. Poseidon schreitend und handelnd.

U. Herakles und Kyknos. Gerhard, Auserl. Vasenbb. II. Taf. 122. 123.

V. Hermes und Athleten. Gerhard, Auserl. Vasenbb. II. Taf. 138.

W. Herakles und Triton. Gerhard, Auserl. Vasenbb. II. Taf. 111.

(Vergl. ausserdem unten: Gigantomachie.)

---

a) Eine umfassendere, auch auf genauer beschriebene unedirte Bilder ausgedehnte Liste s. bei Manitius (Anm. 1) S. 1—8, 40 f.

b) Nach Panofka, Archaeol. Zeitung von 1857 Anz. S. 81* Poseidon Basileus und Athena Sthenias, aus nichtigem Grunde.

c. Poseidon sitzend.

X. Götterversammlung (Berlin No. 1031). Gerhard, Trinkschalen Taf. 4, 5. S. Atlas Taf. XI. No. 23.

Y. Hermes und Herakles angelnd. Christie, Disquisition upon greek vases pl. 12, Él. céram. III. pl. 14.

d. Poseidon in außergewöhnlichen Situationen.

Z. Einen Wagen mit Flügelpferden besteigend. Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. Taf. 10, El. ceram. III. 16. S. Atlas Taf. XI. No. 21.

AA. Mit Aphrodite auf einem Wagen fahrend. Élite céram. III. pl. 15. S. Atlas Taf. XI. No. 25.

BB. Auf einem Stiere reitend. (Würzburg, No. 87 = Campanari Vasi Feoli No. 9); abgeb. b. Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. Taf. 47, Él. céram. III. pl. 4. S. Atlas Taf. XI. No. 26.

e. Poseidon unsicher.

CC. Delphische Gottheiten und Hermes (Petersburg No. 9). Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. Taf. 15, Él. céram. II. pl. 36.

DD. ,, . (Rom, Vatican). Mus. Gregoriano II. tav. 33. 2a.

EE. Athenageburt. Micali, Storia tav. 80. 1, Él. céram. I. pl. 59. Denkm. d. a. Kunst II. No. 228.

FF. Dionysos, Herakles Kithar spielend, Athena. Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. Taf. 68.

GG. Herakles und Athena vor Zeus (?). (London No. 581.) Gerhard, Auserl. Vasenbb. II. Taf. 128.

Ein Überblick über die hier verzeichneten und die ihnen entsprechenden sonstigen Vasengemälde zeigt auf's bestimmteste, daß in der durch sie für uns vertretenen ältesten Kunst von einer bewußten Charakteristik der Persönlichkeit des Poseidon noch grade so wenig die Rede sein kann, wie von einer solchen des Zeus (Bd. II. S. 28 f.), nur daß auch er, seiner Eigenschaft als großer Gott und Bruder des Zeus gemäß, wohl durchgängig in reiferem Alter, bärtig, meist langbärtig und, so weit es die Darstellungsmittel dieses Vasenstils erlauben, würdevoll dargestellt ist. Denn, wenngleich sich eine jugendliche Bildung des Poseidon in späteren Kunstwerken und schon in einigen der jüngeren Münzen von Paestum (s. unten) nicht läugnen läßt, so unterliegt doch die Anwendung des Namens Poseidon auf die jugendliche Figur in der Vase GG. den mannigfaltigsten Zweifeln und auch wenn man sich nicht entschließen kann, dieselbe mit Hawkins[a]), welcher in der sitzenden Figur links gewiß mit Unrecht Poseidon und in seinem Attribut einen Dreizack erkennen will, selbst nur frageweise Palaemon oder mit Lenormant[b]) Amphitrite zu nennen, sondern ihr mit Gerhard[c]) den Namen des Poseidon giebt, erheben sich neue Zweifel über die Echtheit des Archaïsmus dieses Bildes und folglich darüber, ob der Maler aus dem Bewußtsein alterthümlicher Kunstentwicke-

a) A Catalogue of the greek and etruscan Vases in the brit. Mus. No. 581, wo in der Anmerkung die Citation von Gerhard, Auserl. Vasenbb. Taf. 138 statt 128 auf einem Druckfehler beruht.

b) Bei De Witte, Descript. d'une coll. de vases peints du prince de Canino No. 95.

c) Auserl. Vasenbb. II. S. 153.

lung heraus oder aus irgendwelchem Mißverständniß den Meergott jugendlich dargestellt hat. Sieht man also von diesem auf alle Fälle bisher gänzlich vereinzelten Vorkommniß ab, so wird sich in der Bildung des Poseidon in den Vasen mit schwarzen Figuren kaum irgend ein anderes, ihn von Zeus unterscheidendes Merkmal auffinden lassen als, abgesehn von den jenen und diesen äußerlich charakterisirenden Attributen des Blitzes und des Dreizacks, bei dem Überblick über die ganze Reihe der Darstellungen des einen und des andern Kroniden etwa der Umstand, daß während Zeus überwiegend oft thronend und sitzend dargestellt ist (Bd. II. S. 27 f. Vasen B—R.), dies bei Poseidon zu den entschiedensten Ausnahmen gehört (X. Y.)[a]). Denn der Umstand, daß Poseidon auffallend oft (A. B. G. H. P. Q. S. und CC. FF.) hinter sich blickend, mit dem Körper von der Haupthandlung abgewandt dargestellt ist, was bei Zeus ganz selten vorkommt (Bd. II. Vasen T. U. V. X.), kann nicht als Charakteristik seiner Person gelten, sondern hangt mit seiner Stellung als Nebenfigur zusammen, mag jedoch so immerhin auf einen vorbildlichen alten Typus zurückzuführen sein. Auch in den Einzelheiten der Bildung des Haares und seines Schmuckes mit Taenie und Kranz, des Bartes und der Gewandung[b]) wird man keine nennenswerthen Unterschiede zwischen Zeus und Poseidon aufzufinden im Stande sein; die vorliegenden Modificationen in allen diesen Dingen, welche die im Atlas ausgehobenen Beispiele zur bequemen Übersicht bringen, auf welche hier näher einzugehn jedoch nicht die Mühe lohnt, hangen also offenbar mit der stilistischen Entwickelung, nicht aber mit bewußter oder beabsichtigter Charakteristik der göttlichen Persönlichkeit zusammen. Und auch wenn Poseidon ein Mal (G.) graubärtig erscheint, wird dies nicht anders zu beurteilen sein, als die vereinzelte (Bd. II. Vasen C. M.) Graubärtigkeit bei Zeus. Und somit wird Poseidon von Zeus und von anderen älteren Göttern in diesen Vasenbildern wesentlich nur durch das ihm auch in der Poesie ganz insbesondere zukommende[c]) Attribut des Dreizacks unterschieden, welchen er bald scepterartig[d]) aufgestützt hat (A. C—F. N. T. X.), bald wie eine Lanze[e]), halb vorgestreckt (H—K. P. Q. V. W. Z.), seltener geschultert (B. G. M. S.) oder gesenkt (O.) trägt, oder handelnd, namentlich im Gigantenkampfe, wieder ganz wie eine Lanze auf den Gegner schwingt und in einem Beispiel (Y.) als Geräth des Fischfanges gebraucht[f]). Der Beispiele, wo Poseidon dies sein hauptsächlichstes Attribut fehlt, sind wenige (R. AA. CC—FF.) und, eben weil der Dreizack das wesentliche Merkmal des Gottes ist, nicht alle durchaus sichere; indessen sind doch einige dieser Beispiele (R. AA.) über allen Zweifel erhaben und bei den anderen ist überwiegend große Wahrscheinlichkeit vorhanden, daß es sich, ungeachtet des Mangels des Dreizacks in der That um Poseidon handele[g]). Selten nur, wie in dem Gemälde des Kleanthes, tritt zu

---

a) Vergl. Manitius a. a. O. Vasen *CC. *DD.

b) Sehr genaue Einzelheiten bei Manitius a. a. O. S. 18 f. 22 ff.

c) S. Wieseler, Comment. de diis Graecis Romanisque tridentem gerentibus, Gotting. 1872 p. 4 mit Anm. 6.

d) S. Wieseler a. a. O. p. 5 mit Anm. 15.

e) S. Wieseler a. a. O. S. 12. Anm. 7.

f) Vergl. auch Wieseler a. a. O. S. 5 mit Anm. 14.

g) Vergl. auch Manitius a. a. O. S. 43 f., der nur den Poseidon in EE. nicht hätte bezweifeln sollen.

dem Dreizackattribut dasjenige eines Fisches (B. M. Y. BB.) [a]) oder wird der Dreizack lediglich durch einen Fisch ersetzt (R.) [b]), welcher, B. etwa ausgenommen, weit eher einen Thunfisch, als einen Delphin darstellen zu sollen scheint, was immerhin auf die Anregung des alten Bildes von Kleanthes zurückgehn mag oder die jener Periode geläufige Vorstellung bezeugt.

Die schwarzfigurigen Vasen dürfen nicht verlassen werden, ohne daß, obgleich es sich hier mehr um den künstlerischen Typus als um mythologische Combinationen handelt, auf die drei Bilder wenigstens etwas näher eingegangen wird, welche oben unter Z—BB. als Poseidon in ungewöhnlichen Situationen darstellend von den übrigen abgesondert worden sind.

Das Vasengemälde Z., ehemals Canino'schen [c]), jetzt unbekannten Besitzes, zeigt uns den durch den Dreizack bezeichneten, bekränzten Poseidon im Begriff einen mit zwei Flügelpferden bespannten Wagen zu besteigen. Die Pferde sind nach Gerhards Publication (a. a. O.) und ausdrücklicher Erklärung (a. a. O. S. 42) beide weiß, während nach der Publication in der Élite céramographique (a. a. O.) und der Erklärung der Herausgeber im Texte (III. p. 49) nur das vordere Pferd weiß, das hintere dagegen schwarz gemalt ist. Vor den Pferden steht Hermes, neben denselben der freilich nur durch einen Epheukranz charakterisirte Dionysos und neben dem Wagen im Gespräche mit Poseidon ein bekränztes und einen Zweig haltendes Weib, welches verschieden benannt worden ist, jenachdem die ganze Scene verschieden gedeutet wurde. Gerhard glaubte nämlich, Poseidon wolle hier Kora auf seinem Wagen von dem mit Hades identificirten Dionysos fort und zu Demeter zurückführen, die Herausgeber der Élite céramographique, welche an dem Poseidon in Stellung und Ausdruck die Zeichen der Trunkenheit zu erkennen meinten, stellten eine abenteuerliche Erklärung auf, welche hier zu wiederholen oder vollends zu beleuchten zu weit führen würde, Panofka endlich [d]) denkt an die Abfahrt des Poseidon von Naxos nach der Beilegung seines Streites mit Dionysos um diese Insel, einen Mythus, den wir bei Plutarch [e]) wenigstens angedeutet finden, und erkennt den Abschied des Gottes von Dionysos und Dia (?). Wie dem auch sein möge, das Eine darf als feststehend betrachtet werden, daß nämlich das geflügelte Rossegespann dasjenige des Poseidon sei und auch falls es sich wirklich um eine Rückführung Koras handeln sollte, mit dieser selbst Nichts zu thun hat, wie Gerhard (a. a. O. S. 45) wollte. Es ist demnach das hier dargestellte Gespann kein anderes als dasjenige, mit welchem schon Homer [f]) den Gott aus der Tiefe des Meeres empor und über die Fläche desselben dahinfahren läßt, geflügelt

---

a) Außerdem in einigen unedirten Vasenbildern, bei Manitius S. 4 f. Vasen *F. *H. *S. *U. *DD.

b) So auch in dem Vasenbilde bei Manitius *O' = Berlin No. 1703.

c) Catal. étrusque No. 63, Musée étrusque du prince de Canino No. 632.

d) Poseidon und Dionysos, Abhh. der berliner Akad. v. 1845. Phil.-hist. Classe, S. 251.

e) Plut. Quaest. conv. IX. 6 τοῦ Ποσειδῶνος ὃν αὐτὸς εἴωθας ἱστορεῖν ἡμῖν ἡττώμενον πολλάκις, ἐνταῦθα μὲν ὑπὸ Ἀθηνᾶς . . . . . ἐν Νάξῳ δὲ ὑπὸ τοῦ Διονύσου. S. Panofka a. a. O. S. 247 f. Gerhard, Griech. Mythol. § 240. Anm. 3. b und das dort Angeführte.

f) Il. XIII. vs. 20 ff.; berührt auch Od. V. 380; vergl. Apollon. Rhod. Arg. IV. 1327 u. Verg. Aen. I. vs. 147.

wie Poseidons eigene[a]) und die von ihm geschenkten Rosse[b]) sowie diejenigen der Nereiden[c]) auch sonst gedacht und dargestellt worden sind. Nicht so gewiß ist die Erklärung für die Farbe der Pferde, um so weniger, da die, leider für jetzt nicht zu controlirenden beiden Publicationen, wie oben bemerkt, in dieser Hinsicht von einander abweichen. Sind wirklich beide Pferde weiß wie bei Gerhard, so wird der Gedanke an den weißen Schaum der Wellen, den auch Gerhard als den nächstliegenden bezeichnet, kaum abzuweisen sein, ist dagegen wirklich das hintere Pferd dunkel gemalt, wie in der Publication der Élite céram., so handelt es sich schwerlich um etwas Anderes, als um die in schwarzfigurigen Vasenbildern nicht seltene Sitte, bei der Darstellung mehrer Pferde neben einander eins, gelegentlich auch zwei von vieren der Abwechselung und Mannigfaltigkeit wegen hell zu malen; ungewöhnlich ist nur die Anwendung dieser Sitte auf ein Zweigespann, dergleichen jedoch überhaupt ungleich seltener dargestellt worden sind, als Viergespanne; hier möglicherweise im genauen Anschluß an die Hauptstelle über das poseidonische Gespann Il. XIII. 23 (τιτύσκετο χαλκόποδ' ἵππω). Sei es übrigens mit diesem Umstande wie es sein mag, zur Erklärung des hier gebildeten geflügelten poseidonischen Rossegespannes bedarf es keines weitern Apparats als des Hinweises auf die uralte dichterische und durch die homerische Poesie populäre Vorstellung von einem solchen und alle weiteren zahlreichen Beziehungen des Poseidon zum Rosse[d]) kann man hier getrost aus dem Spiele lassen.

Zu Wagen finden wir den obwohl durch kein äußeres Merkmal bezeichneten, aber durch Namensbeischrift (ΠΟΣΕΙΔΟΝΟΣ) gesicherten Poseidon auch in dem Vasenbild AA, wo Aphrodite (ΑΦΡΟΔΙΤΕΣ) rechts neben ihm stehend die Zügel seines ganz schwarz gemalten Viergespanns führt. Bei den vielen und innigen Beziehungen Aphrodites zum Meer und insbesondere auch zu Poseidon[e]) kann diese Verbindung in keiner Weise überraschend sein und man wird eben so wenig an eine Verschreibung ihres Namens für Amphitrite mit Bröndsted[f]) wie an eine Combination der Aphrodite mit Kora und eine angeblich von Poseidon aus der Unterwelt an's Licht heraufgeführte Aphrodite-Kora mit Gerhard[g]) zu denken haben.

Eine mögliche, wenngleich nicht durchaus verbürgte Wiederholung eben dieser Götterverbindung stellt das unedirte Bild auf der Vorderseite des Gefäßes No. 1703 im berliner Museum[h]) dar. Poseidon wird hier, während ihm wiederum der Dreizack

---

a) So nach Platon Kritias p. 116. D. E. Die sechs Pferde am Wagen des Poseidon auf der Akropolis der Atlantis und so diejenigen eines Spiegels bei Gerhard, Etrusk. Spiegel I. Taf. 63. S. noch die Münze der gens Crepereia Denkm. d. a. Kunst II. 79. a. und auch Himer. Orat. III. 10 Ἵππειον Ποσειδῶνα τιμῶσιν Ἕλληνες καὶ θύουσιν ἐν τῷ Ἰσθμῷ τῷ θεῷ, δεικνύοντες αὐτὸν ἡνίοχον καὶ ἐν αὐτοῖς τοῖς ἀγάλμασιν. Vergl. Stephani, Cte.-rend. de la comm. imp. arch. de St. Petersb. p. l'année 1864 S. 44 f.

b) So diejenigen des Pelops nach Pind. Ol. I. 87 mit dem Schol. und am Kypseloskasten Pausan. V. 17. 7, diejenigen des Idas Apollod. I. 7. 8.

c) So am Kypseloskasten Pausan. V. 19. 2.

d) Preller, Griech. Mythol. 2. Aufl. I. S. 459 ff.

e) Vergl. Gerhard, Griech. Myth. § 240 Anm. 4 f. und das dort Angeführte, besonders aber Welcker, Griech. Götterl. II. S. 706 f. und F. Lajard, Recherches sur le culte de Vénus p. 42 sq.

f) A brief description of 32 greek vases of the coll. of Campanari p. 67.

g) Auserl. Vasenbb. I. S. 46.

h) Gerhard, Neuerworb. ant. Denkm. des berl. Mus. 3. Heft, Berl. 1846. S. 13.

fehlt, durch einen in der Hand gehaltenen Fisch charakterisirt, während sich vor dem ruhig stehenden Gespann der kitharspielende Apollon, von der Figur einer Frau, vermuthlich der Artemis, fast gänzlich verdeckt befindet. Sind Apollon und Artemis hier mit Sicherheit anzunehmen, so könnten sie, als bekannte Hochzeitsgottheiten, das Bild in einen andern Kreis, denjenigen der Verbindung von Poseidon und Amphitrite verweisen.

In dem Vasengemälde BB. endlich ist der durch Dreizack und Fisch sicher charakterisirte Poseidon auf einem Stiere reitend und lange Zweige in den Händen tragend dargestellt, während auf der Kehrseite der Vase sich als Gegenstück der ebenfalls auf einem Stiere reitende, epheubekränzte Dionysos findet, welcher, mit langen Rebzweigen mit Trauben in der Linken, mit der Rechten einen Kantharos hinterwärts ausgießt. Wenn der Stier das ständige Symbol der Befruchtung durch Wasser und Dionysos im eminentesten Sinne der Gott vegetativer Fruchtbarkeit, daneben allerdings insbesondere auch Gott des Weines ist, den er hier ohne Zweifel ausgießend gedacht ist, so kann es füglich keinem Zweifel unterliegen, daß es sich bei dem stierreitenden und Zweige, wenn auch nicht Rebzweige (wie Gerhard[a]) irrig sagt), so doch eben so wenig »Seegewächse« (wie Preller[b]) meinte) tragenden Poseidon nicht um den Meerbeherrscher, sondern um den von diesem bestimmt zu unterscheidenden und neuerdings auch, am schärfsten und richtigsten von Welcker[c]), unterschiedenen »Poseidon des Landes« oder Süßwasserposeidon handelt, den man mit Philostrat[d]) Ἠπειρώτης oder mit Plutarch[e]), der diesen speciell aus Troezen beglaubigten Beinamen als gesammthellenischen anspricht, Φυτάλμιος nennen kann und der als Gott vegetativer Fruchtbarkeit durch das Näß mit Dionysos verbunden ist, ganz wie dies Plutarch andeutet und von Neueren am kürzesten und bestimmtesten von Preller[f]) mit Anziehung der hier in Rede stehenden Vase ausgesprochen worden ist. Daß die Stiere, auf denen hier beide Götter reiten, Erdsymbole seien, ist deswegen Gerhard[g]) eben so wenig zuzugeben, wie daß es sich hier um den Gegensatz von Wasser und Wein oder auch um einen bakchischen Poseidon handele, oder Panofka[h]), daß der Wasserstier des Poseidon einen Gegensatz zu dem Erd- und Pflugstier des Dionysos darstelle, um von den Abenteuerlichkeiten im Texte der Élite céramographique ganz zu schweigen.

Zweifelhaft ist der Name des Poseidon für eine mit dem Dreizack ausgerüstet auf einem Hippokampen reitende Figur, welche bisher in den folgenden Exemplaren schwarzfiguriger Vasenbilder bekannt geworden ist:

1. a. u. b. Kylix der frühern Durand'schen Sammlung, jetzt im britischen Museum No. 671 mit wenigen Verschiedenheiten auf den beiden Außenseiten der Schale wiederholt,

---

a) Auserl. Vasenbb. S. 173.

b) Paulys Realencyclopädie V. 1. S. 565.

c) Griech. Götterl. II. S. 682 f., vergl. auch Preller a. a. O. S. 552 und Griech. Mythol. 2. Aufl. I. S. 457.

d) Philostrat. sen. Imagg. II. 14.

e) Quaest. conviv. V. 3. 1. Vergl. Cornut. N. D. 22. φυτάλμιον αὐτὸν ἐπωνόμασαν ἐπειδὴ τοῦ φύεσθαι τὰ ἐκ τῆς γῆς γινόμενα ἡ ἐν αὐτῇ δηλονότι ἰκμὰς παναίτιός ἐστιν.

f) Griech. Mythol. 2. Aufl. I. S. 458.

g) Auserl. Vasenbb. a. a. O.

h) Poseidon und Dionysos, Abhh. d. berl. Akad. von 1845. Phil.-hist. Cl. S. 247.

abgeb. die eine Seite bei Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. Taf. 8. 1, beide Seiten in der Élite céram. III. pl. 1 u. 1 a. (irrig 2 a).

2. Kylix der ehemaligen Campana'schen Sammlung. Cataloghi del Museo Campana Cl. IV. No. 751, jetzt in Paris nach de Witte, Notice sur les vases peints du Musée Napoléon III. p. 21. Innenbild, die in Rede stehende Figur von Schiffen und Delphinen umgeben. Unedirt.

3. Lekythos in der Vasensammlung der Ermitage in St. Petersburg, (Stephani) Die Vasensammlung der kais. Ermitage No. 11. Unedirt.

4. Lekythos in München, Jahn, Beschreib. der Vasensammlung des Königs Ludwig u. s. w. No. 361. Unedirt.

5. Unbekannte Form, beschrieben bei Christie, Painted greek vases p. 10.

Am nächsten verwandt ist diesen schwarzfigurigen Vasenbildern das Gepräge eines bei Kertsch gefundenen Elektronstaters von Kyzikos [a]), ferner eine Carneolgemme der Poniatowsky'schen Sammlung [b]) und demnächst das Innenbild einer rothfigurigen Kylix strengen Stils der ehemaligen Sammlung des Prinzen von Canino, jetzt unbekannten Besitzes [c]), nur daß hier der auf dem Hippokampen reitende Mann ohne Dreizack dargestellt ist.

Während nun Jahn (Archaeol. Ztg. v. 1860 S. 123) die fragliche Figur der Kylix No. 2, Stephani (a. a. O.) diejenige der Lekythos No. 3 und Wieseler (a. a. O.) diejenige des Staters von Kyzikos ohne Bedenken und Umschweif Poseidon nennt, Jahn (im münchener Vasenkatalog a. a. O.) für die Figur der Lekythos No. 4 und die Herausgeber der Élite céram. (a. a. O. p. 4 sqq.) für die Figuren No. 1. a. b. und diejenige der rothfigurigen Kylix zwischen den Namen des Poseidon und des Nereus schwanken, haben sich Gerhard [d]) für die Figur No. 1. a, Hawkins [e]), Stephani [f]), Wieseler [g]) und Manitius [h]) für mehre der unter No. 1—5 verzeichneten Vasenbilder auf den Namen des Nereus vereinigt; bestimmte Gründe für diese Benennung hat aber nur Gerhard, dem Manitius gefolgt ist, vorgetragen. Gerhards Gründe sind, daß erstens Poseidon wohl »sein übliches Rossegespann ausnahmsweise mit mythischen Geschöpfen (Hippokampen) vertausche, dagegen in keiner der uns bekannten Darstellungen auf dem Rücken eines fischleibigen Thieres erscheine« und daß zweitens der Meergott der Bilder 1. a. und b. mit weißem Haar und Bart erscheine, »eine Andeutung, welche der kräftigen Männlichkeit des Poseidon niemals zustand«, um so sicherer aber den vielfach ausdrücklich als Meergreis (ἅλιος γέρων) bezeichneten Nereus charakterisire. Von diesen beiden Gründen wird man dem ersten ein entscheidendes Gewicht schwerlich beilegen können, seitdem nicht allein der Stater von Kyzikos die auf dem Hippokampen reitende Gottheit

---

a) Abgeb. nach Ant. du Bosphore Cimmér. II. p. 155 Vignette in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 79. c, vergl. Münztafel VI. No. 22.

b) Abdruck in der Cades'schen großen Abdrucksammlung Cl. I. C. No. 18.

c) Abgeb. Élite céram. III. pl. 2.

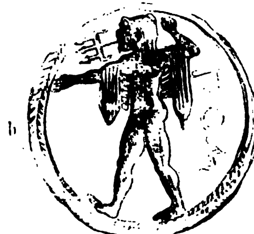
d) Auserl. Vasenbb. I. S. 36 f.

e) Ancient Vases in the brit. Mus. a. a. O.

f) Compte-rendu de la comm. Imp. arch. de St. Pétersb. pour l'année 1866 S. 91 f. Note 7.

g) De diis . . . . tridentem gerentibus p. 17. Anm. 20 a. E. »in vasis cum figuris atris quin Nereus tridentem gerens ter agnoscendus sit neque ego dubito«).

h) A. a. O. (Anm. 1) p. 42 sq.

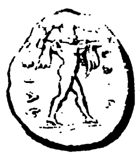
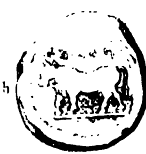
a 1 b



3.




a 2 b

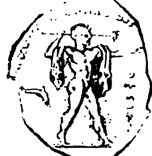
a 4 b




a 5 b



6



7




a 8 b




a 9 b




a 10 b

mit geschwungenem Dreizack dargestellt zeigt, was sich doch eher für Poseidon, als für Nereus schicken zu wollen scheint, von dem nirgend ein gewaltsamer Gebrauch der Triaena nachweisbar ist, sondern seitdem ein im Kunsthandel zu Kertsch für die Ermitage in St. Petersburg erworbenes Goldplättchen[a]) (s. Fig. 7), welches einen mit dem Dreizack ausgerüsteten, durchaus poseidonisch gestalteten Meergott auf einem Delphin reitend darstellt[6]), dafür ins Gewicht fällt, daß Lukian[b]) nicht aus eigener Erfindung und der augenblicklichen Situation angemessen, den Delphin als Reitthier des Poseidon hinstellt. Reitet aber Poseidon auf Delphinen, so ist nicht abzusehn, warum er nicht auch, anstatt auf einem mit Rossen oder Hippokampen bespannten Wagen zu fahren, auf einem Hippokampen reitend gedacht werden könnte. Schwerer wiegt Gerhards zweiter, von der Weißhaarigkeit, also der Hervorhebung greisenhaften Alters hergenommene Grund, da in der That, wie oben bereits bemerkt, ein weißhaariger Poseidon in schwarzfigurigen Vasen unerhört und ein graubärtiger nur als Ausnahme nachzuweisen ist, während sich die Weißhaarigkeit als unterscheidendes Merkmal des Nereus als des eigentlichen Meergreises[c]), wenn auch in verbürgten bildlichen Darstellungen desselben nicht nachweisen[d]), so doch mit großer Wahrscheinlichkeit voraussetzen läßt. Daß aber Nereus den Dreizack führe, unterliegt keinem Zweifel[e]). Es wird hiernach über die Bedeutung der in Rede stehenden, auf Hippokampen reitenden Figuren für jetzt kaum mit Sicherheit abgesprochen werden können, immerhin aber wenigstens ein Grund dafür vorliegen, daß sie eher Nereus, als Poseidon darstellen.


Fig. 7. Goldplättchen in St. Petersburg.

Wenn man, aus allen bisher behandelten Vasengemälden die kurze Summe ziehend, wird sagen müssen, daß in diesen ältesten künstlerischen Darstellungen des Poseidon von einer charakteristischen, die Idealbildung des Gottes auch nur anbahnenden Gestaltung kaum irgendwie die Rede sein kann, so ändert sich dies bedeutend in den jetzt zu betrachtenden Denkmälern des fortgeschrittenen und gereiften Achaïsmus, den echten sowohl wie den in späteren Perioden nachgeahmten.

Unter den hier in Frage kommenden echt alterthümlichen Monumenten nehmen an Bedeutung den ersten Platz ein

die Münzen von Poseidonia
(Hierzu die Münztafel IV.),

welche nicht nur in zahlreichen Exemplaren, sondern in einer sich über einen be-

a) Abgeb. im Atlas zu dem Compte-rendu de la comm. Imp. arch. de St. Pétersbourg pour l'année 1868 Taf. I. No. 5, vergl. im Texte S. 51 f.

b) Diall. deor. marin. VI. 2. ΠΟΣ. οὐκοῦν ζεῦξον τὸ ἅρμα· ἢ τοῦτο μὲν πολλὴν ἔχει διατριβὴν ὑπάγειν τοὺς ἵππους τῇ ζεύγλῃ καὶ τὸ ἅρμα ἐπισκευάζειν, σὺ δὲ ἀλλὰ δελφῖνά μοί τινα τῶν ὠκέων παράστησον, ἐφιππάσομαι γὰρ ἐπ' αὐτοῦ τάχιστα.

c) Vergl. Gerhard a. a. O. Anmerkungen 7—10.

d) Auch in der Vase No. 25 der petersb. Sammlung, (Stephani) Die Vasensammlung der kais. Ermit. S. 16, ist der weißhaarige Mann nur nach Vermuthung, wenn auch mit Wahrscheinlichkeit Nereus genannt. Das Gleiche gilt von den bei Gerhard a. a. O. Anm. 11 und 12 citirten Vasenbildern.

e) Vergl. Wieseler, De diis . . . tridentem gerentibus Anmerkungen 18 u. 20.

trächtlichen Zeitraum erstreckenden Folge vorliegen. Allerdings wird es bei der bekanntlich sehr mangelhaften Überlieferung über die Geschichte, namentlich die ältere Geschichte von Poseidonia[a]) kaum möglich sein, den hier in Rede stehenden Münzen dieser Stadt, am wenigsten durchweg, nach außerhalb ihrer selbst gelegenen historischen Gründen bestimmte Daten anzuweisen, dagegen ergiebt sich aus dem Stile der Münzen und aus dem palaeographischen Charakter ihrer Aufschriften um so sicherer wenigstens eine relative Chronologie. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Didrachmen und Drachmen, welche mit der bald rechtläufigen, bald rückläufigen Epigraphe ΠΟΜ, ΠΟΜΕ und ΠΟΜΕϟ?) auf Avs. und Rvs. den auf beiden Seiten, hier erhoben, dort vertieft dargestellten gleichen Typus des mit geschwungenem Dreizack vorschreitenden Poseidon verbinden[b]), die älteste Classe bilden, auf welche die Drachmen folgen, welche die Aufschriften ΠΟΜ, ΠΟΜΕ, ΠΟΜΕϟ, ΠΟΜΕϟΔ und ΠΟΜΕϟΔΑ rechtläufig und rückläufig und auf dem Avs. den Poseidontypus, auf dem Rvs. einen Stier zeigen[c]), während sich an diese als jüngste Classe diejenigen Drachmen anschließen, welche bei gleichen Typen (Avs. Poseidon, Rvs. Stier) die stets rechtläufigen Aufschriften ΠΟΣΕ, ΠΟΣΕΙ, ΠΟΣΕΙΔΑ, ΠΟΣΕΙΔΑΝΙ, ΠΟΣΕΙΔΑΝΙΑ haben[d]) und einzeln den dem Gott auf der Vorderseite beigeschriebenen Namen ΠΟΣΕΙΔΩΝ zeigen[e]). Da es nun aber schon nach der Übereinstimmung des Typus der Münzen der zweiten Classe mit dem Gepräge von Münzen von Sybaris[f]) gegenüber der Selbständigkeit des Gepräges auf den Münzen der ersten Classe[g]) wahrscheinlich ist, daß sie aus der Periode stammen, wo nach der Zerstörung von Sybaris Ol. 67. 3 (= 510 v. u. Z.) flüchtige Sybariten sich außer in anderen Städten wohl auch in der Tochterstadt Poseidonia niederließen, und da man hiernach den Münzen der zweiten Classe die Periode von den früheren 70er Olympiaden abwärts wird anweisen dürfen, mit welcher auch der Stil ihres Gepräges und der palaeographische Charakter ihrer Beischriften übereinstimmt, so werden danach die Münzen der ersten Classe bis in die 60er Olympiaden, wenn nicht noch weiter hinauf zu datiren sein, also der Zeit der höchsten Blüthe der Stadt und ihrer noch heute stehenden, allbekannten Bauwerke angehörig erscheinen, während endlich die Münzen der dritten Classe der letzten Periode der griechischen

---

a) Vergl. Eckhel, Doct. num. vet. I. p. 156 sq.; Crosse, Comment. brev. qua in Paesti origines et vicissitudines inquiritur, Halae 1768; R. Rochette, Histoire de l'établ. des colonies grecques vol. III. p. 244 sqq.; Duc de Luynes, Nouv. ann. de l'Inst. vol. I. p. 429 sq.; Wachsmuth, Hellen. Alterthumsk. II. S. 510; Manitius a. a. O. p. 15 sq.

b) Mionnet, Descript. I. p. 163 sq. 610—613 Didrachmen, 614 sq. Drachmen. Suppl. I. p. 306. 717 sq. 720 sq. Didrachmen, 718 sq. Drachmen, Abbildungen b. Mionnet, Planches, pl. 59. 4; Micali, l'Italia avanti il dom. dei Rom. tav. 58. No. 1. 2. 3; Mon. de l'Inst. sect. française 1837 pl. XI. No. 13. 14. 15; Fiorelli, Annali di numism. Romae 1846. fasc. I. tav. 3. No. 3 Didrachmen; Mionnet a. a. O. No. 5 u. 6; Micali a. a. O. tav. 60. No. 8; Mon. de l'Inst. a. a. O. No. 16 u. 17; Bull. arch. Napolit. N. S. III. tav. 13. No. 6 Drachmen. Von älteren und aus anderen Werken abgeleiteten Abbildungen dieser Münzen muß gänzlich abgesehn werden.

c) Mionnet, Descript. a. a. O. No. 616—619, Suppl. a. a. O. 722—729. Abb. b. Millingen, Sylloge of anc. uned. coins etc. pl. 1. 7.

d) Mionnet, Descript. a. a. O. No. 620, Suppl. a. a. O. No. 730—733. Abb. Mon. dell' Inst. III. tav. 35. 6; Fiorelli a. a. O. No. 1, Bull. arch. Napolit. vol. III. tav. 13 No. 12.

e) Abb. Mon. dell' Inst. a. a. O. No. 5.

f) Mionnet, Descript. I. p. 169. 655, Abb. Mon. dell' Inst. a. a. O. No. 9.

Existenz der Stadt von den 80er Oll. abwärts angehören und möglicherweise bis gegen die Zeit der Unterwerfung unter die Lukaner[a]) herabreichen mögen.

Von diesen verschiedenen Classen und Arten der Münzen von Poseidonia vereinigt die Münztafel IV. folgende:

1. a. b. Didrachmon der ersten Classe, Avs. und Rvs. nach einem Exemplare der Imhoof-Blumer'schen Sammlung.

2. a. b. Ebenso. Nach einer Schwefelpaste der kleinern Mionnet'schen Pastensammlung No. 158.

3. Drachme der ersten Classe, Avs. nach einem Exemplar der Imhoof'schen Sammlung.

4. a. b. Drachme der zweiten Classe[b]), Avs. und Rvs. nach einem Exemplare derselben Sammlung.

5. a. b. Drachme der dritten Classe, Avs. und Rvs. nach Mon. dell' Inst. vol. III. tav. 35. No. 6.

6. Drachme der dritten Classe, Avs. nach einem Exemplar der Imhoof'schen Sammlung.

7. Ebenso, nach einem Exemplar derselben Sammlung.

Hinzugefügt sind ferner folgende drei Münzen von Sybaris:

8. a. b. Diobolos (?), Avs. und Rvs. nach Mon. dell' Inst. a. a. O. No. 9.

9. a. b. Ebenso, Avs. und Rvs. nach derselben Vorlage No. 7.

10. Ebenso, Avs. nach derselben Vorlage No. 8.

Alle diese Münzen, jede in ihrer Art ein Muster der Stempelschneidekunst, zeigen mit geringen, aber nicht zu vernachlässigenden Verschiedenheiten, Poseidon, welcher im mehr oder weniger lebhaften Ausschritt mit grade vorgestreckter Linken in der Rechten mit scharf gebogenem Ellenbogen den hocherhobenen Dreizack zu einem Stoße schwingt, dessen Ziel schwerlich als ein bestimmtes zu denken ist, wie der eine und der andere Gelehrte angenommen hat[c]), während es sich vielmehr wahrscheinlich nur um eine künstlerische Vergegenwärtigung des specifischen Τριαινοκράτωρ oder Τριαινοῦχος der Poesie und die schon durch die homerische Poesie popularisirten Wirkungen der poseidonischen Triaena[d]) handelt. Dabei erscheint der Gott bis auf einen über seinen Rücken und mit den Zipfeln über seine beiden Oberarme tuchartig herabhangenden Mantel vollkommen nackt; nur in der einen Münze von Sybaris (No. 9) ist dieser Mantel (Chlamys) lediglich über den vorgestreckten linken Arm geworfen, von dem er in breiterer Masse herabfällt und in einer andern sybaritaner Münze (No. 10) fehlt jegliche Gewandung, Umstände, welche für die Wiederholung dieses Typus in anderen Monumentenclassen nicht gleichgiltig sind. Eben so wenig sind dies die schon berührten Verschiedenheiten auch innerhalb der Münzen von Poseidonia. Erstens der bald lebhaftere, bald gemäßigtere Ausschritt des Gottes, der nicht etwa mit der Stilentwickelung der verschiedenen Classen zusammenhangt, sondern in den Exemplaren derselben Classe,

---

a) Vergl. Millingen, Sylloge of anc. uned. coins p. 18 sq. und Duc de Luynes, Nouv. ann. I. p. 430.

b) Vergl. Millingen, Sylloge of ancient uned. coins pl. I. No. 7.

c) So Böttiger, Kunstmyth. II. S. 345 nach Mazocchi, Duc de Luynes Ann. dell' Inst. von 1841 p. 134.

d) Vergl. Wieseler, De diis . . . . tridentem gerentibus p. 4 und p. 12 Anmerk. 6 und 10.

am auffallendsten zwischen No. 5 und No. 7 hervortritt, deren erstere der ganzen Gestalt eine viel heftigere, andringende Bewegung giebt als die letztere. Zweitens die verschiedene Bildung des Haares auch innerhalb der Münzen derselben Classe wie der Didrachmen, Münztafel IV. No. 1 und No. 2, mit denen andere Exemplare übereinstimmen und von denen die erstere den Gott mit lang auf Nacken und Schultern herabhangenden Lockenstrippen zeigt, während er in No. 2 kürzeres und ganz anders behandeltes Haar hat und die Drachme No. 3 wiederum eine verschiedene Anordnung des Haares erkennen läßt, welches übrigens in den Münzen der jüngeren Classen, besonders denen der dritten ständig in kurzen, mehr oder weniger krausen Locken das Haupt des Gottes umgiebt. Eine dritte Verschiedenheit von großer Bedeutung betrifft das Lebensalter, in welchem Poseidon dargestellt ist. Es ist schon lange bemerkt worden, daß die Münzen den Gott bald bärtig, bald unbärtig darstellen, nur sind weder die Beobachtungen über diesen Punkt immer ganz genau noch die meisten vorhandenen Abbildungen hinlänglich treu, um an ihnen die Sache feststellen zu können. So ist Winckelmann's Angabe[a]) in Beziehung auf die Didrachmen und Drachmen der ersten Classe: »wo derselbe (Poseidon) erhoben ist, hat er einen Bart und krause Haare; hohl geprägt ist er ohne Bart und mit gleichen Haaren«, sowohl was die Haare wie was den Bart anlangt, zum mindesten nicht allgemein giltig, denn einerseits zeigen schöne Exemplare der Didrachmen wie z. B. dasjenige Münztafel IV. No. 2 aus der Mionnet'schen Pastensammlung abgebildete und nicht minder das daselbst No. 1. a. b. abgebildete Exemplar der Imhoof-Blumer'schen Sammlung den Gott auf Avs. und Rvs. entschieden bärtig, wogegen er in den Abbildungen in den Mon. ined. de l'Inst. sect. française 1837 pl. 11 No. 14 und 15 auf beiden Seiten unbärtig erscheint, wobei freilich die Genauigkeit der Abbildungen und der Grad der Erhaltung der Exemplare in Frage kommt; denn bei Exemplaren wie z. B. denjenigen der königlichen Sammlung in Berlin, von denen unter den Pasten der ausgelegten Münzen unter No. 71 und 72[b]) Abdrücke sind, muß die Frage über Bärtigkeit und Unbärtigkeit unentschieden bleiben. Gleiches gilt von den Drachmen der ersten Classe, unter welchen das auf Münztafel IV. No. 3 abgebildete Exemplar und nicht minder dasjenige der königlichen Sammlung in Berlin, von dem unter No. 73 der Pasten ein Abdruck ist, auf Avs. wie Rvs. einen unzweifelhaft unbärtigen Poseidon zeigt[c]). Bei den Drachmen der zweiten Classe muß die Sache einstweilen unentschieden bleiben, da mir nicht hinlängliches Material an Originalen und Abdrücken vorliegt; in der Abbildung bei Millingen a. a. O. erscheint der Gott unbärtig, doch wäre seine Bärtigkeit bei der spitzen Form des Kinns nicht unmöglich; in Münztafel IV. No. 4 ist er bärtig. Ganz klar und entschieden liegt der Unterschied dagegen in den Drachmen der dritten Classe vor, indem diese die Altersverschiedenheit nicht auf das geringfügige Merkmal der Bärtigkeit und Unbärtigkeit beschränken, sondern dieselbe in der schärfsten Weise in den gesammten Körperformen durch-

---

a) Gesch. d. Kunst VIII. 1. 7.

b) Verzeichnet in: Pinder, Die ant. Münzen des königl. Museums, Geschichte und Übersicht der Sammlung nebst erklärender Beschreibung einer Auswahl von Münzen, Berl. 1851 S. 14 f.

c) Anders, aber irrig Manitius a. a. O. p. 23.

führen. So zeigt das Imhoof'sche Exemplar Münztafel I. No. 6, ganz besonders aber und in ausgezeichneter Weise dasjenige, welches nach den Mon. dell' Inst. auf Münztafel I. No. 5. a. wiederholt ist, Poseidon mit den kräftigst ausgewirkten Formen reifer Männlichkeit, während andererseits das Imhoof'sche Exemplar Münztafel I. No. 7 in nicht minder ausgezeichneter Weise den Gott in allerdings kräftigen, aber entschieden jugendlich schlanken Formen darstellt. Bei den Münzen von Sybaris endlich muß man wieder, der mangelhaften Erhaltung und der nicht durchaus gewährleisteten Treue der Abbildungen wegen die Entscheidung zurückhalten. Allein das bei den jüngsten Münzen von Poseidonia durchgeführte bald höhere, bald jugendliche Alter des Poseidon, welches mit den geringfügigeren Andeutungen derselben Verschiedenheit selbst in den ältesten Münzen übereinkommt, zeigt, daß es sich um eine doppelte Anschauung handelt und beweist zunächst in Verbindung mit den bemerkten, wenn auch nur leisen Verschiedenheiten in der Stellung, Bewegung und Haartracht wohl unzweifelhaft, daß es sich bei diesen Münzstempeln nicht etwa um die Wiedergabe einer bestimmten Statue des Gottes handelt, an welche man sonst wegen der Trefflichkeit des Typus und der plastischen Abgewogenheit der Composition zu denken geneigt sein möchte[a]). Gegen die Annahme einer vorbildlichen Statue, welche, wenn sie vorhanden war, nur in Poseidonia zu suchen sein würde, fällt sodann auch die Übereinstimmung des Typus der sybaritaner Münzen in's Gewicht und neben dieser der auch schon von Anderen[b]) hervorgehobene Umstand, daß auch andere Gottheiten in archaïschen Münzstempeln wesentlich eben so componirt und nur durch die Attribute von dem Poseidon unserer Münzen unterschieden sind. So der Apollon auf Münzen von Kaulonia[c]) und der weitverbreitete Zeustypus, den Jahn a. a. O. mit Unrecht[d]) auf den Zeus Polieus in Athen, eine bestimmte Statue des Gottes, hat zurückführen wollen. Aber diese Wiederholungen desselben Typus für verschiedene Gottheiten muß weiter die Frage nahe legen, in wie fern es sich bei dem Poseidon der Münzen von Poseidonia um die bewußte Aufstellung eines grade für die Darstellung dieses Gottes geeigneten künstlerischen Typus handele, oder vielmehr nur um einen solchen, der in der allgemeinen Entwickelung der Kunst als ein Fortschritt über die regungslose Steifheit der ältesten Götterbilder zu betrachten ist, als welchen ihn Jahn a. a. O. p. 20 sq. im Wesentlichen behandelt. Wenngleich man sich aber auch nicht wird entbrechen können, die letztere Ansicht als die richtige anzuerkennen, bleibt nichtsdestoweniger die Thatsache stehn, daß das hier gegebene Schema mit der kräftigen und doch gemessenen Bewegung, der fast auf Nichts beschränkten Bekleidung, den schlanken und dennoch so überaus musculös ausgewirkten Formen des Nackten für wenig andere Gottheiten ein so passendes, mit ihrer innern Natur, ihren Cultusanschauungen und ihrer poetischen Schilderung so übereinstimmendes ist, wie grade für Poseidon, den Felsenspalter und Erderschütterer, und eben daran schließt sich und daraus erklärt sich zugleich die zweite Thatsache, daß dies

---

a) Wie dies Jahn thut, Nuove Memorie dell' Inst. p. 19, desgleichen Rathgeber in den Ann. dell. Inst. von 1848 (XX.) p. 172 sq.

b) S. Jahn a. a. O. p. 18 sq.

c) Mionnet, Descript. I. p. 186. 826—829, Suppl. I. p. 337. 966—969.

d) S. im II. Bande dieses Werkes S. 23 f.

Schema für die anderen Gottheiten bald verlassen und durch innerlich berechtigtere ersetzt worden ist, während dasselbe, natürlich mit den aus veränderter Anwendung fließenden Modificationen, für Poseidon festgehalten und zu einem Idealtypus des Gottes fortgebildet worden ist, dessen Einfluß sich in der bildenden Kunst weithin geltend und fühlbar gemacht hat.

Dieser Einfluß offenbart sich zunächst und am entschiedensten in den

Vasengemälden mit rothen Figuren strengen Stils,

unter denen die folgenden, in Abbildungen vorliegenden dem hier in Rede stehenden Typus angehören:

a. Gigantomachie (Vatican), abg. Mus Gregorian. II. tav. 46. 1. a. S. Atlas Taf. XII. No. 25.

b. Einzelfigur des Poseidon, Rvs. Jüngling im Mantel (Würzburg, No. 322 = Campanari V. Feoli 6), abg. Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. Taf. 11, Él. céram. III. pl. 8. S. Atlas Taf. XII. No. 1.

c Verfolgung eines Weibes, abgeb. Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. Taf. 65, Él. céram. III. pl. 21. S. Atlas Taf. XII. No. 2.

d. Desgleichen (Palermo), abgeb. im Bull. della comm. di antichità e belle arti in Sicilia 1864 fasc. 2. S. Atlas Taf. XII. No. 3.

e. Desgleichen (Pourtalès), abgeb. Él. céram. III. pl. 22. S. Atlas Taf. XII. No. 4,

denen sich von unedirten als sicher zugehörig anschließen:

f Verfolgung der Amymone (Petersburg No. 1535).

g. Desgleichen (R. Barone), s. Bull. arch. Napol. II. p. 61.

Keine der hier verzeichneten Figuren ist schlechthin eine Wiederholung derjenigen auf den poseidoniatischen und sybaritaner Münzen, namentlich schwingt der Gott in keiner dieser Darstellungen, wie dort und wie in einigen, aber wenigen schwarzfigurigen Vasenbildern mit dem Gigantenkampfe[a]), den Dreizack in der hoch erhobenen Rechten, sondern regiert ihn mit gesenkter Hand, wie dies auch in anderen Bildern durchaus das gewöhnliche ist; aber grade diese Abweichung in der Composition und die verschiedene Motivirung des vorgestreckten Armes zeigt neben einigen Verschiedenheiten im Costüm, daß es sich um einen in die Vorstellung der Künstler eingedrungenen, von diesen lebendig erfaßten und eben deshalb frei behandelten, festen Typus des Gottes handelt.

Am nächsten stehn von diesen Figuren denen der Münzen von Poseidonia und der Münze No. 8 von Sybaris diejenigen der Vasen a. und f., welche den Gott mit dem in den Münztypen von Poseidonia ständigen, über den Rücken und die beiden Arme hangenden Mantel zeigen, der, noch etwas mehr zusammengezogen in der Vase e. wiederkehrt, während er in der Vase c. genau so über den vorgestreckten linken Arm allein geworfen ist, wie in der Münze No. 9 von Sybaris, ähnlich, nur schmaler und etwas länger herabfallend in der Vase d. und wiederum derjenigen g. und endlich, wie in der Münze No. 10 von Sybaris, gänzlich fehlt in der Vase b.

a) Siehe Atlas Taf. IV. No. 6 u. No. 8, Taf. V. No. 3 c, vergl. Él. céram. III. pl. 4 u. pl. 12.

Doch nicht allein im Costüm stehn die Poseidonfiguren dieser Vasen denen der Münzen nahe, auch in den Körperformen zeigen sie besonders mit den Gestalten der mit ihnen auch zeitlich und stilistisch am meisten übereinkommenden jüngeren poseidoniatischen Münzen große Verwandtschaft; es ist derselbe schlanke, aber muskelkräftig ausgewirkte Manneskörper, den wir dort wie hier vor uns sehn, nur daß besonders in den Vasen b. und e., demnächst d. durch ein sehr scharfes Einziehn des Leibes über den Hüften Brust und Schultern des Gottes in größter Mächtigkeit erscheinen und lebhaft an das homerische στέρνον Ποσειδάωνος erinnern. Mag dies und mag die nicht minder kräftige Bildung der Schenkel, wie nicht in Abrede gestellt werden soll, zum großen Theil auf die Eigenthümlichkeit des Stiles im Allgemeinen und nicht auf eine bewußte Durchbildung der Formen des poseidonischen Körpers insbesondere zurückzuführen sein, so wird sich doch nicht läugnen lassen, daß diese stilistisch bedingte Bildung der künstlerischen Gestaltung grade des Poseidon in besonderem Maße Vorschub leistete und daß so, auch ohne besondere Absicht dieser älteren Künstler, eine Darstellung des Meergottes geläufig wurde, welche für ihn vorzüglich charakteristisch genannt werden muß und eben deshalb, einmal erreicht, wie die Schöpfungen der spätern Kunst erweisen, nicht wieder verlassen, sondern mit idealer Absicht festgehalten und fortgebildet wurde, während eine entsprechende Darstellung des Zeus, wenngleich sie nicht unerhört ist[a]), so doch verhältnißmäßig selten angetroffen wird. Von einer jugendlichen Bildung des Poseidon, wie in einem Theile der Münzen von Poseidonia, ist dagegen in den rothfigurigen Vasengemälden der strengeren Stilarten bisher kein Beispiel bekannt geworden, von einer greisenhaften Bildung freilich eben so wenig; vielmehr erscheint der Gott, namentlich in den Bildern der hier zunächst besprochenen Classe stets in vollkräftiger Männlichkeit, bärtig, überwiegend (b. c. e.) mit kurz gehaltenem, nur ein Mal (d.) mit lang auf den Nacken herabfallenden und ebenfalls nur ein Mal (a.) mit hinten in den s. g. Krobylos aufgebundenem Haare.

Die Situationen, in welchen wir Poseidon in diesen Gemälden finden, sind, sie mögen ihn im Gigantenkampf (a.) oder in der Liebesverfolgung eines Weibes (c.—g.) zeigen, mit einer Ausnahme (b.) so klar, daß über dieselben irgend Etwas zu sagen überflüssig ist; nur bei dem Gemälde b. verdient hervorgehoben zu werden, daß, obwohl man geneigt sein möchte, den Gott bei seiner heftiger als sonst vorgetragenen Bewegung als im feindlichen oder gewaltsamen Vorschreiten begriffen und mit dem Stoße seiner Triaena drohend aufzufassen, gleichwohl der auf dem Rvs. gemalte Jüngling[b]), so unbenennbar derselbe sein und so gleichgiltig er dastehn mag, uns nöthigt, auch hier an eine friedliche Stimmung des Poseidon zu denken[c]), welcher auf den Jüngling von Liebesleidenschaft ergriffen zuschreitet und ihm, wie in anderen Fällen geliebten Weibern, den in der Linken erhobenen Fisch als symbolisches Liebesgeschenk darbieten zu wollen scheint, so gern man auch darauf verzichten mag, ihn deshalb mit Gerhard a. a. O. nach Pausanias VIII. 30. 1

a) Für Vasenbilder s. z. B. Atlas Taf. IV. No. 10, Taf. V. No. 3 a., Taf. VI. No. 1 u. No. 9; vielleicht ist Zeus gemeint auch in dem Vasengemälde Él. céram. III. pl. 20.

b) Nach Urlichs, Verz. d. Antikensamml. d. Univ. Würzburg, 3. Hft. S. 73 No. 322 wäre die Figur ein »bärtiger Mann mit Zackenbinde«.

c) Vergl. besonders Jahn, Archaeol. Beiträge S. 33, auch Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. S. 47.

Epoptes, »der in friedlichem Liebesdrange die Töchter der Sterblichen heimsucht« (?), zu taufen. Der Fisch, der, so unbestimmbar er sein mag, wenigstens sicher kein Delphin ist, gewinnt so eine weitere als die blos attributive Bedeutung, die er in anderen Bildern entschieden hat; für Poseidon selbst aber erscheint die Gewaltsamkeit der Handlung in vorzüglichem Maße charakteristisch und mit der poetischen Schilderung seines Wesens und der Natur des von ihm vertretenen Elementes in Übereinstimmung.

Nach Prellers[a]) Ansicht wäre der Poseidontypus dieser ersten Classe ein dorischer. Diese Ansicht stützt sich auf das Gepräge der Münzen von Poseidonia, dessen Gründer, die aus Sybaris vertriebenen Troezenier, nach Solinus[b]) Dorier waren, wie denn auch der Dialekt in den Aufschriften der jüngeren Münzen dorisch ist. Allein wenn der Cultus des Poseidon in Poseidonia, wie dies Preller selbst annimmt[c]), von Troezen herstammt, so darf nicht übersehn werden, daß der mit der Theseussage auf's engste verknüpfte Poseidondienst in Troezen und danach doch wahrscheinlich auch der in der lucanischen Colonie vielmehr ionisch ist[d]). Aber wäre dem auch nicht so, so würde man doch nicht berechtigt sein, das Schema des Poseidon auf den Münzen von Poseidonia im weitern Umfange oder gar schlechthin als dorisch anzusprechen; auch würde man die Wiederholung dieses Schemas in den Vasenbildern nicht eben leicht zu erklären vermögen, wenn dasselbe in der That ein specifisch dorisches gewesen wäre.

Neben diesem ersten fest ausgeprägten Typus des Poseidon, welcher uns in zwei archaïstischen Reliefen (unten Reliefe No. 1 und No. 2, Atlas Taf. XII. No. 11 und 12) und weiterhin in Vasengemälden der späteren Stilarten sowie in Münztypen (s. Münztafel VI) und in einer Gemme (s. Gemmentafel II. No. 11) wieder begegnen wird, stellt dann die Vasenmalerei des reifen Archaïsmus einen zweiten vollkommen verschiedenen dar, am ausgeprägtesten in

h. Verfolgung der Aethra (Vatican), abgeb. b. Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. Taf. 12, Mus. Gregorian. II. tav. 14. 1. a., Él. céram. III. pl. 5. S. Atlas Taf. XIII. No. 2

und in

i. Gigantenkampf (Wien), abgeb. b. Millingen, Ancient uned. Mon. I. pl. 7, Laborde, Vases Lamberg I. pl. 41, Dubois-Maisonneuve, Introd. pl. 84, El. céram. I. pl. 5, Denkm. d. a. Kunst I. No. 208 und sonst. S. Atlas Taf. XIII. No. 1,

denen sich zunächst anschließt:

k. Verfolgung der Aethra (London 733), abgeb. Él. céram. III. pl. 19.

und weiterhin die nicht unbeträchtliche Reihe der folgenden edirten Bilder, denen noch manche unedirte entsprechen:

l. Einzelfigur, Rvs. Herakles (Berlin 1753), abgeb. b. Gerhard, Trinkschalen und Gefäße Taf. 21. S. Atlas Taf. XII. No. 5.

---

a) Paulys Realencyclop. V. I. S. 564 »Die Bekleidung ist bald . . . . ein leichter Umwurf, wie denn besonders die dorische Kunst und die Technik der Erzbilder ihn (Poseidon) frühzeitig meist nackend dargestellt haben wird, in welcher Gestalt er auf den alten paestanischen Münzen zu sehn ist«.

b) Solin. Polyhist. cap. 2. § 10. Vergl. R. Rochette, Hist. de l'établ. des col. grecques vol. III. p. 22 und 245.

c) Griech. Mythol. 2. Aufl. I. S. 452.

d) Vergl. Welcker, Griech. Götterl. I. S. 636 u. s. auch Preller a. a. O. S. 450.

m. Einzelfigur, Rvs. Jüngling mit vorgestreckter Phiale (Blacas), abgeb. Él. céram. III. pl. 6. S. Atlas Taf. XII. No. 6.

n. Götterversammlung (Paris), abgeb. Mon. dell' Inst. VI. tav. 58. 2, Welcker, Alte Denkm. V. Taf. 24. a.

o. Einzelfigur, Rvs. eine Frau, angebl. Amphitrite (Paris), abgeb. Él. céram. III. pl. 24.

p. Herakles' Einführung in den Olymp, abgeb. bei Gerhard, Auserl. Vasenbb. II. Taf. 146. 147.

q. Götterversammlung (Vatican), abgeb. Museo Gregoriano II. tav. 21. 1. a., Panofka, Poseidon und Dionysos (Berl. Akad. 1845) Taf. II. 5.

r. Poseidon neben Nike und Dionysos, Rvs. Parisurteil (London 787), abgeb. bei Gerhard, Auserl. Vasenbb. III. Taf. 174. 175, Panofka a. a. O. Taf. I. 4.

---

s. Herakles bringt Zeus die Hesperidenäpfel (?) in Anwesenheit der Götter (Petersburg 1641), abgeb. in den Ann. dell' Inst. von 1859 tav. G. H.

t. Poseidon im Gespräche mit einer einen Fisch haltenden Frau (Paris), abgeb. Él. céram. III. pl. 23.

u. Götterversammlung, abgeb. in den Mon. dell' Inst. VI. tav. 58. 1.[a]), Welcker, Alte Denkm. V. Taf. 24. b.

Der Hauptunterschied zwischen den Poseidonfiguren dieser zweiten Classe und denen der ersten liegt in der Bekleidung, welche indessen eine durchaus entgegengesetzte Gesammterscheinung des Gottes hervorbringt. Während derselbe dort entweder vollkommen nackt oder so gut wie nackt dargestellt war — denn der so oder so über Rücken und Arme hangende Mantel verhüllt Nichts von der Gestalt —, ist er hier in vollster und reichster Bekleidung gemalt, angethan mit dem lang herabfallenden, meistens geärmelten Chiton poderes und darüber mit dem größern oder kleinern Himation. Mit eben diesem langen und weitfaltigen Chiton stellt den Gott ein archaïstisches Relief im Vatican (unten Relief No. 3, Atlas Taf. XII. No. 13) dar, bei dessen Besprechung Visconti[b]) die Bemerkung macht, diese Tracht sei die eigenthümlich ionische, während Böttiger[c]) diese Bemerkung, sie billigend wiederholt, geht Preller[d]) einen Schritt weiter, indem er annimmt, dieser lange Chiton werde namentlich in den ionischen Culten des Poseidon Ἑλικώνιος herkömmlich gewesen sein, und auch Wieseler[e]) meint, Poseidon scheine diesen langen Chiton in alten (verdruckt steht »allen«) Cultusbildern getragen zu haben. Daß die Tracht des langen Chiton poderes ionischer Sitte entsprach, unterliegt zunächst keinem Zweifel[f]), aber auch die Ansicht, daß der so bekleidete Poseidon eine specifisch ionische Gestaltung des Gottes sei, scheint besonders aus dem Umstande eine kräftige Unterstützung zu erhalten, daß die Vasenbilder h. und k., welche Poseidons Liebe zur Aethra, also einem durchaus ionischen Mythus angehn, den Gott, wie dies auch Preller a. a. O. S. 568 hervorgehoben hat, »in ionischer Bekleidung«, mit

---

a) Die Poseidonfigur ist durch die moderne Ergänzung eines Thyrsos scheinbar zum Dionysos geworden, s. Panofka, Archaeol. Zeitung von 1847 Anz. S. 21*.

b) Mus. Pio-Clem. IV. p. 61 sq.

c) Kunstmythol. II. S. 344.

d) Paulys Realencyclop. V. 1. S. 564.

e) Zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 73.

f) S. Becker, Charikles III. S. 159 f, Hermann Privatalt. § 21. 5.

eben dem in Rede stehenden langen Chiton poderes angethan darstellen, während derselbe doch in den meisten ähnlich componirten Frauenverfolgungen (oben Vasen c.—g.) nackt oder nur mit der früher besprochenen Chlamys versehn dargestellt worden ist. Und auch der Umstand beeinträchtigt die hier gemachte Beobachtung an sich nicht, daß Poseidon in wesentlich derselben Tracht in Bildern wiedererscheint, welche mit specifisch ionischen Mythen Nichts zu thun haben, so in der Gigantomachievase i., welche schon Böttiger a. a. O. mit Recht als Parallelmonument zu dem vaticanischen Relief angeführt hat und in welcher Poseidon demjenigen der erstern Aethravase, wenn wir von der verschiedenen Haaranordnung des Gottes absehn, in der That überraschend verwandt erscheint. Denn war der hier vorliegende Typus des Poseidon einmal vorhanden, war er, wie Preller meint, durch ionische Culte festgestellt, so läßt sich nicht absehn, warum ein attischer Vasenmaler denselben nicht auch in einer Darstellung hätte anwenden sollen, bei der es auf den Ionismus speciell allerdings nicht ankam. Und ganz dasselbe könnte man schließlich auch von den übrigen Vasenbildern l.—u. sagen: sie erweisen den in Rede stehenden Poseidontypus nicht als ionisch, aber eben so wenig das Gegentheil. Anders jedoch stellt sich die Sache, wenn wir einerseits die schwarzfigurigen Poseidondarstellungen, andererseits die schwarzfigurigen und die rothfigurigen Zeusdarstellungen strengen Stiles zur Vergleichung heranziehn. Denn wenn wir hier nicht nur den Poseidon, besonders in den Vasen A.—F., M., N., um G.—L. als nicht genaue Parallelen außer Betracht zu lassen, sondern auch den Zeus in den schwarzfigurigen Vasen C.—K. und in den rothfigurigen b.—e., g., h., k.—m.[a]) in ganz demselben Costüm, dem langen Chiton poderes und dem darübergeworfenen Himation finden, in einigen dieser Bilder mit Poseidondarstellungen unserer Reihe so nahe übereinstimmend, daß wir nur die Attribute beider Götter als unterscheidende Merkmale des einen und des andern bezeichnen können, eine Beobachtung, welche sich, beiläufig bemerkt, auch auf Dionysos ausdehnen läßt und die falsche Restauration im Bilde u. erklärt, so geht daraus doch wohl unwidersprechlich hervor, daß diese Tracht weder für Poseidon im Allgemeinen noch vollends für einen ionischen Poseidon insbesondere als charakteristisch gelten könne. Zu demselben Ergebniß wird man, abermals unter Vergleichung der Zeusdarstellungen derselben Stilart, in Betreff dessen gelangen, was von persönlicher Charakteristik vorhanden ist, in Betreff sowohl der Haar- und Bartbildung wie der Stellungen. Denn nicht allein ist in der Haarbildung selbst bei den nächstverwandten Vasenbildern wie h. und i., m. n. und o., l. und p., q. und r. keinerlei Übereinstimmung vorhanden, sondern wir können so ziemlich jedes Schema der Anordnung und des Schmuckes der Haare bei dem Poseidon unserer Reihe auch bei Zeus in den Gemälden des entsprechenden Stiles nachweisen, sowohl die langstrippigen Locken des Poseidon in i. und l. bei Zeus in den Vasen a. b. h. k. l. n. (Bd. II. S. 28), wie das lang auf den Nacken herabfallende Haar des Poseidon in m. o. p. s. bei Zeus in d. e. m. o. p. u. A., wie das kürzer aufgebundene des Poseidon in k. n. p. r. bei Zeus in g. k., wie endlich den hinten aufgebundenen Haarschopf (s. g. Krobylos) des Poseidon in h. und t. bei Zeus in der petersburger Europavase Atlas Taf. VI. No. 9 und in der Castellanischen Iovase Atlas Taf. VII.

---

a) S. Bd. II. S. 27 f., Atlas Taf. I. No. 9—11, 13—19.

No. 10. Ganz dasselbe gilt von dem Schmucke des Haares mit Kränzen oder Taenien, nur daß bei Zeus vielleicht die Bekränzung, bei Poseidon der Taenienschmuck um ein Geringes überwiegt, wenn wir aus den Vasenbildern unserer Listen überhaupt ein statistisches Resultat der Art ziehn dürfen. Was aber die Stellungen anlangt, wird sich zwischen Zeus und Poseidon so gut wie kein Unterschied feststellen lassen; ändert man die Triaenen Poseidons in Scepter, die Scepter des Zeus in Triaenen, so möchte wohl fast jeder Poseidon als Zeus und jeder Zeus als Poseidon dieser Classe angesprochen werden; beide Götter erscheinen eben im Wesentlichen nur in der Tracht und Haltung reifer Männer eines vornehmen Standes. Dies mögen auch die Vasenmaler selbst gefühlt und eben deshalb dafür gesorgt haben, in den überwiegend meisten Fällen (l.—r.) den Gott außer durch seinen Dreizack noch durch das ihm in die andere Hand gegebene Attribut eines Fisches zu charakterisiren, der überwiegend oft (m.—r.) ein sehr bestimmter Delphin, nur ein Mal (l.) eben so sicher kein Delphin, sondern wahrscheinlich ein Thunfisch ist. Nur die Maler von h., s.—u. haben auf den Fisch und der Maler von k. hat auf den Dreizack verzichtet, neben welchem derjenige von i. seinen Gott nicht mit dem Fisch ausstatten konnte, weil er seinen linken Arm mit der auf den Giganten zu stürzenden Insel belastete.

Je weniger Unterschiede nun aber zwischen den stehenden mit dem langen Chiton und dem Himation bekleideten Gestalten des Zeus und des Poseidon vorhanden sind, um so mehr verdient die bedeutsame Verschiedenheit in den Darstellungen beider Gottheiten hervorgehoben zu werden, daß während bei Zeus in den Vasenbildern dieses Stiles wie aller Stilarten das Thronen und Sitzen bedeutend überwiegt, Poseidon besonders in den hier in Rede stehenden Vasengemälden nur ganz selten sitzend dargestellt worden ist. Unter den publicirten sind nur folgende drei Fälle bekannt:

v. Herakles' Einführung in den Olymp, Sosiasschale (Berlin), abgeb. Mon. dell' Inst. I. tav. 24. 25, Gerhard, Trinkschalen und Gefäße Taf. 6. 7, Denkm. d. a. Kunst I. No. 210 und sonst. Fragmentirt.

w. Götterversammlung (München No. 405), abgeb. bei Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. Taf. 7.

x. Triptolemos' Aussendung, HIEPON EΠOIEΣEN (Castellani), abgeb. Mon. dell' Inst. IX. tav. 43.[a]).

Hervorzuhebende Einzelheiten bietet weder v. noch w., wohl aber x. den bemerkenswerthen Umstand, daß der hier durch Namensbeischrift über allen Zweifel gesicherte und mit dem Delphinsattribut ausgestattete, außerdem von der ebenfalls benannten Amphitrite begleitete Poseidon anstatt des Dreizacks ein kurzes, spitz zulaufendes Scepter in der Rechten aufgestützt hält[9]), eine Thatsache, mit welcher die oben S. 214 verzeichneten und besprochenen Vorkommnisse in schwarzfigurigen Vasenbildern zu verbinden sind und an welche später wieder zu erinnern sein wird.

Endlich liegt ein dritter, allerdings in der Hauptsache wiederum durch das Costüm bestimmter Typus des Poseidon in folgenden edirten Vasengemälden vor:

y. Gigantomachie (Berlin 1002), abgeb. bei Gerhard, Trinkschalen Taf. X. XI. S. Atlas Taf. IV. No. 12. b.

---

a) Drei weitere unedirte Vasengemälde s. b. Manitius a. a. O. p. 13.

z. Desgleichen (Luynes), abgeb. bei Gerhard a. a. O. Taf. A. B. S. Atlas Taf. V. No. 1. b.

aa. Desgleichen (Innenbild derselben Kylix), abgeb. ebendas. S. Atlas Taf. V. No. 1. c.

bb. Desgleichen. Abgeb. bei Noël Des Vergers, L'Étrurie et les Étrusques III. pl. 36.

cc. Desgleichen (Florenz). Unedirt. S. Atlas Taf. XII. No. 26.

dd. Desgleichen (Castellani). Unedirt. S. Atlas Taf. XII. No. 27.

ee. Verfolgung einer Frau (Athen, Archaeol. Gesellsch. 860), abgeb. bei Heydemann, Griech. Vasenbb. Taf. II. No. 1.[a]).

Das Gemeinsame dieser Bilder ist die Bekleidung des Gottes mit einem kurzen, bald gegürteten, bald ungegürteten Chiton, zu dem sich nur in dd. noch eine vom linken Arm herabhangende Chlamys, in ee. ein um die Arme gelegtes Mäntelchen gesellt, das an die Tracht des Poseidon in den Vasen der ersten Classe und den Münzen von Poseidonia erinnert. Obgleich es sich in diesem Vasenbild um eine Liebesverfolgung handelt, wird man doch kaum irren, wenn man annimmt, die hier von den Malern beliebte kurze Chitontracht des Poseidon hange mit der Situation des Kampfes zusammen, in welcher der Gott in fast allen Bildern dieser Art dargestellt ist und diese Annahme wird noch dadurch befestigt, daß schon ein Vasenbild mit schwarzen Figuren[b]) genau dieselbe Erscheinung bietet, während in anderen schwarzfigurigen Bildern Poseidon gerüstet, in einer rothfigurigen Gigantomachie dagegen[c]) auch Zeus in der hier in Rede stehenden kurzen Chitontracht erscheint. Wenn dem aber so ist, so wird man auch diesen Poseidontypus so wenig wie denjenigen der zweiten Classe für einen an sich charakteristischen erklären dürfen, so passend er angewendet sein mag und so leicht es sich daraus erklärt, daß er gelegentlich, wie dies z. B. in ee. geschehn, auch auf die Darstellung des Gottes in anderen Situationen übertragen worden ist.

Von

Reliefen

liegen echt archaïsche nicht vor, dagegen einige archaïstische von zum Theil nicht geringem Interesse, nämlich:

1. Puteal im capitolinischen Museum in der obern Gallerie No. 76 mit einer noch immer unerklärten Gesammtdarstellung[d]). Siehe Atlas Taf. XII. No. 12.

2. Reliefplatte im Hofe des Palazzo Mattei in Rom, Einzelfigur des Poseidon[e]). S. Atlas Taf. XII. No. 13.

3. Reliefbruchstück in der Sammlung der archaeolog. Gesellschaft in Athen[f]). Kopf und Schultern des Poseidon nebst den Spitzen des geschulterten Dreizacks gegenüber dem stephanegeschmückten Kopfe einer mit dem Scepter ausgestatteten Frau.

4. Reliefplatte[10]) in der Loggia scoperta des Vatican No. 467[g]). Einzelfigur des Poseidon. S. Atlas Taf. XII. No. 14.

---

a) Einige weitere unedirte Bilder, welche hieher zu gehören scheinen, sind verzeichnet bei Manitius a. a. O. p. 11 sq. Vasen *n, *o, *q, *r. Das im Mus. Chiusino II. tav. 171. 172 (Él. céram. I. pl. 4) abgebildete Vasengemälde bleibt seines seltsamen Stils wegen besser ganz aus dem Spiele.

b) Millingen, Ancient uned. Mon. I. pl. 9, Él. céram. I. pl. 6 (Wien).

c) Gerhard, Trinkschalen Taf. 10. 11, m. Atlas Taf. IV. No. 12. a.

d) Vergl. Bd. II. S. 22. Relief 4 mit Note b.

e) Abgeb. Mon. Mattheiana III. tab. 10. No. 1.

f) Abgeb. bei Schöne, Griech. Reliefs aus athen. Sammlungen Taf. 24. No. 101. vergl. S. 51.

g) Beschreib. Roms II. II. S. 196, loggia scop. No. 28, abgeb. Mus. Pio-Clem. IV.

5. Viereckiger Altar in Villa Albani[a]). Hochzeitszug des Zeus und der Hera. S. Atlas Taf. X. No. 29. b.

6. Ehemals Borghesischer s. g. Zwölfgötteraltar, jetzt im Louvre[b]).

Von diesen Reliefen gehören die ersten drei der Typenreihe an, welche durch die Münzen von Poseidonia und Sybaris und die rothfigurigen Vasenbilder der ersten Classe vertreten wird. Am augenscheinlichsten No. 1, in welchem Poseidon mit demselben um die Schultern und Arme gelegten Mäntelchen erscheint, welches er auf den Münzen von Poseidonia und in den Vasengemälden a. und e. trägt. Und da verdient es nun mit allem Nachdruck hervorgehoben zu werden, von wie großer Wichtigkeit für die Bedeutung dieses Typus der Umstand ist, daß derselbe in einem Relief wieder erscheint, welches den Gott in so gänzlich von derjenigen der Münzen und der meisten Vasenbilder verschiedener Situation, ruhig und friedlich im Aufzuge der anderen Gottheiten dahinschreitend darstellt. Denn, mag man die Erfindung dieser Figur dem nachahmenden, archaïstischen Künstler zuschreiben. oder sie aus einem von ihm nachgebildeten echt alterthümlichen Kunstwerk ableiten, im einen wie im andern Falle ist ganz besonders durch dies Relief neben der Vase e. und der schon oben S. 226 erwähnten Gemme (Gemmentafel II. No. 11) klar, daß es sich um einen Typus als solchen handelt, den man für den Gott schlechthin als charakteristisch erkannte, also um mehr denn bloße Wiederholung eines für einen bestimmten Zweck erfundenen Schemas.

Dies aber wird bestätigt durch die beiden Varianten in den Reliefen 2 und 3; denn mehr als Varianten sind weder sie noch die Münzen No. 9 und 10 von Sybaris oder die Vasenbilder b.—d. So wie die über den linken Arm gehängte Chlamys der Münze 9 von Sybaris und des Vasenbildes c. schon in dem Vasenbilde d zu einem eben so angeordneten größern Gewande geworden ist, so ist hier in No. 2 das Mäntelchen des ältesten Typus — daß wir es so nennen — zu einem über die Arme geworfenen und den Rücken, aber auch Nichts mehr bedeckenden, weiten Himation geworden und sowie in der Münze No. 10 von Sybaris und in der Vase b. alle Gewandung aufgegeben worden ist, tritt uns die gleiche Erscheinung völliger Nacktheit — soweit man bei dem geringen Bruchstücke mit Sicherheit urteilen kann — in dem Reliefe No. 3 entgegen. Daß aber gleichwohl beide Reliefe dieselbe Grundanschauung von der Gestalt des Gottes vertreten, wird im Ernste wohl Niemand bezweifeln. Und diese Grundanschauung ist auch in den Körperformen der beiden ganz erhaltenen Reliefe, zumal in No. 1, sowie in der Gemme, vortrefflich durchgeführt; die breite Brust mit den kräftigen Schultern und die stark, stärker als bei irgendeiner der anderen männlichen Figuren desselben Reliefs ausgebildeten Schenkel des fest ausschreitenden Poseidon entsprechen ganz dem, was man bei den Münzen von Poseidonia und den entsprechenden Vasengemälden beobachten kann, und es unterliegt keinem Zweifel, daß hier der überkommene

---

tav. 32, Pistolesi, Il Vaticano descritto V. tav. 78, Braun, Vorschule der Kunstmyth. Taf. 20, Denkm. d. a. Kunst II. No. 73, Gal. myth. I. pl. 62. No. 297 und sonst in einigen Nachstichen. Vergl. Zoëga in Welckers Zeitschr. S. 398, Böttiger, Kunstmyth. II. S. 343 f.

a) Vergl. Bd. II. S. 22. Relief 5 mit Note c und oben S. 175.

b) Vergl. Bd. II. a. a. O. Relief 3 mit Note a. Modern ist am Poseidon der ganze obere Theil von der rechten Schulter bis zur linken Hüfte.

Typus mit vollem Bewußtsein ausgeprägt ist. Etwas schwächlicher ist die Ausführung in No. 2.

Der in den Vasengemälden der zweiten Classe vorliegende Typus wird unter den Reliefen durch No. 4 vertreten, wie dies schon von früheren Besprechern dieser Figur (s. oben S. 228) bemerkt und hervorgehoben worden ist. Daran wird auch durch die Eigenthümlichkeiten derselben Nichts geändert, so bemerkenswerth dieselben sein mögen, so die Art, wie das schmale Obergewand um Leib und Arme geschlungen ist, und besonders die bei männlichen Gestalten ganz singuläre Entblößung der einen Schulter durch das Herabgleiten des Chiton von derselben. Bewegung und Charakter dieser Figur sind verschieden aufgefaßt worden, doch werden in Betreff der erstern wohl Zoëga und O. Müller das Richtige getroffen haben, von denen jener sagt, er glaube in der ganzen Bewegung, die völlig verschieden ist von der, welche auf ähnlichen Werken den anderen Gottheiten gegeben wird, eine Figur zu sehn, die auf den Wellen geht, und dieser: Poseidon sei über das beruhigte Meer mit gleitenden Schritten dahinwandelnd dargestellt; denn grade das Gleitende der Schritte, welches die Fläche besänftigter Wellen zur Unterlage zu haben scheint, ist ganz vortrefflich ausgedrückt, so daß weder Wieselers Ausdruck: der Gott eile sichern Trittes dahin, noch derjenige Brauns, der Gott wandele raschen, aber festen Trittes über die Wogenfläche dahin, als habe er Erdreich unter den Füßen, das Richtige treffen dürfte. Die ganze Haltung des Gottes spricht Milde und Frieden aus, Nichts von Gewaltsamkeit, Nichts von Anstrengung, Hast und Eile, so schnell auch seine Fortbewegung, wie die anderer Götter, sein mag, was sich in dem Gegenzuge der Luft in den Falten seines Gewandes ausdrückt, welche daneben Etwas von der Bewegung des ablaufenden Wassers, der zurücksinkenden Welle an sich tragen. Den Dreizack trägt Poseidon ruhig, ja wie spielend leicht angefaßt, geschultert im rechten Arm, auf der vorgestreckten Linken einen Delphin, der seinen Schwanz, vielleicht wie zutraulich (Braun, Wieseler) um seinen Arm geschlungen hat. Mit dem Allen stimmt denn auch der Ausdruck des übrigens reichlich unschönen Gesichtes überein, welchen Zoëga unbegreiflicherweise »grimmig« nennt, während er doch vollkommen ruhig und, vermöge des kleinen, vom obern Lid bedeckten Auges und des weit geöffneten Mundes fast schläfrig zu nennen ist, während auch die Behandlung des sehr schlichten und wie feucht gehaltenen Haares und Bartes zu einer milden Auffassung bestens paßt. So wandelt der Gott dahin, mit stillem Blicke die Fläche des beruhigten und im Sonnenscheine glänzenden Meeres überschauend. Ob sich für diesen Poseidon ein bestimmter Beiname wird finden lassen, steht wenigstens in sofern dahin, wie es sich dabei um einen mit diesem Beinamen und nur mit ihm verknüpften festen Typus handelt. Denn im Übrigen könnte man den Beinamen »Asphalios« (richtiger Ἀσφάλειος), welchen O. Müller im Texte zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O. ihm beigelegt hat, passend genug finden. Allerdings hatte diesen Beinamen Wieseler eingeklammert und schon deshalb für unpassend erklärt, weil sich derselbe nicht sowohl auf die Beruhigung des Meeres, als auf die Befestigung und Sicherung der Erde beziehe, neuerdings aber ist er von dieser, auch von anderen Mythologen getheilten Ansicht[a]) zurückgekommen und hat nach dem Vorgange Prellers[b]) eine

a) S. auch Welcker, Griech. Götterl. II. S. 679.
b) Griech. Myth. 2. Aufl. I. S. 455.

Beziehung des Poseidon Asphaleios auf das beruhigte Meer und die glückliche Schifffahrt neben demjenigen auf die Befestigung der Erde als γαιήοχος und θεμελιοῦχος nachgewiesen[a]). Kann man hiernach nicht läugnen, daß dem Poseidon der vaticanischen Platte, sofern er über das beruhigte Meer dahinschreitet, der in Rede stehende Beiname gegeben werden könne, so muß doch zweifelhaft bleiben, ob er ihm in der That beizulegen sei, in so fern wir den Poseidon Asphaleios in anderen Typen kennen, auf welche zurückzukommen sein wird (s. Cap. X.). Für noch weniger gesichert kann der andere Beiname »Epoptes«, den Müller im Handb. § 355. Anm. 4 vorschlug, gelten, wie auch Wieseler richtig bemerkt hat, »obgleich er zu der Handlung (?) des Gottes wohl passen würde«, ja es ist sehr zweifelhaft, ob seine Anwendung zweckmäßig wäre; eben so füglich könnte man aus Herodot (VII. 192) den Beinamen Σωτήρ vorschlagen, oder, der ionischen Tracht wegen, mit Preller den Namen Ἑλικώνιος, wenn damit Etwas gewonnen wäre. Nur daß man sich des oben hervorgehobenen Charakters der Figur bewußt bleibe, welcher uns diesen Typus, den wir in der Liebesverfolgung Aethras und im Gigantenkampf am entsprechendsten in Vasengemälden fanden, in einer von beiden dort gegebenen Situationen verschiedenen dritten, und eben damit als einen bestimmten Typus des Gottes vorführt.

Nicht irgendwie charakteristisch endlich sind die beiden letzten Reliefe No. 5 und 6, welche uns Poseidon im weiten Himation und durchaus nicht anders zeigen, als wie auch Zeus in den beiden Reliefen erscheint, denen diese Poseidonfiguren angehören. Überblicken wir aber die ganze Reihe der Reliefe, so wäre etwa noch auf die überwiegende Häufigkeit der Haartracht mit dem hinten aufgebundenen Schopf (3. 4. 5 mit der Abart in 1) hinzuweisen, weil dieselbe auch in den Vasenbildern vergleichsweise nicht selten ist, obgleich nicht vergessen werden darf, daß auch Zeus in den Reliefen 1 und 5 und in dem s. g. Zwölfgötteraltar im Louvre ebenso erscheint. Das in den Vasenbildern so gewöhnliche Delphinsattribut ist neben dem Dreizack in den Reliefen nur zwei Mal (1 und 4) nachweisbar; ob der Gott dasselbe in No. 3 führte, muß dahinstehn.

a) Gött. gel. Anz. 1874, Nachrichten v. d. königl. Ges. d. Wiss. No. 7. S. 153 ff.

ZWEITES CAPITEL.

Wer schuf das Ideal des Poseidon?

Auch hier wie bei der Hera kann ein gewissenhafter und nüchterner Forscher das kunstgeschichtliche Capitel, welches sich mit der Entwickelung und Vollendung des Poseidonideales beschäftigt, nur mit einer Frage nach dem Urheber desselben überschreiben, einer Frage, welche, wiederum grade wie bei Hera, die zweite nach der Beschaffenheit dieses Ideales einschließt. Es hat freilich auch hier nicht an mehr oder weniger bestimmten Antworten gefehlt; aber wenn z. B. Feuerbach[a]) meint, wahrscheinlich sei es Lysippos gewesen, welchem das Ideal dieses Gottes seine Vollendung verdankte, so wird sich weiterhin ganz von selbst ergeben, wie wenig haltbare Gründe für eine solche Annahme vorhanden sind, und wenn Böttiger[b]) behauptet: »wer auch das Ideal Neptuns zuerst vollendet haben mag, Myron oder Praxiteles oder Lysipp, nach Phidias ist es ganz gewiß erschaffen«, so ist diese Behauptung ungefähr so viel werth wie die Vermuthung O. Müllers[c]), das Poseidonideal sei wahrscheinlich besonders in Korinth ausgebildet worden. Für den Unbefangenen bleibt Nichts übrig, als zunächst eine Durchmusterung der bestimmten Künstlern und Perioden zugehörigen Poseidondarstellungen, deren Liste leider eine ziemlich kurze und, da wir von sehr wenigen Werken mehr als die bloße Existenz kennen, zugleich eine nur wenig lehrreiche ist, aus deren Aufstellung und Durchprüfung sich aber dennoch der eine und der andere Gewinn ziehn, der eine und der andere Irrthum beseitigen äßt.

Um an das bereits im vorigen Capitel Erwähnte anzuknüpfen, sind hier als die frühesten in Betracht kommenden Poseidonstatuen die noch der Zeit des reifen Archaïsmus angehörenden des Glaukos von Argos und die von den Griechen nach der Schlacht von Plataeae auf dem Isthmos geweihte zu nennen. Die erstere stand nach Pausanias[d]) mit Amphitrite und Hestia zusammen in Olympia, eine Verbindung, von der Preller[e]) annimmt, daß sie sich auf glückliche Heimkehr an den häuslichen Heerd vom Meere oder auf glückliche Ansiedelung nach langem Seeleben beziehe, was poetisch empfunden, auch wohl möglich, aber nicht beweisbar ist. Die Zeit dieser Bildwerke eines sonst unbekannten Künstlers bestimmt sich nach Pausanias' eigener Bemerkung nach derjenigen des Weihenden, d. i. Ol. 76. 1.—78. 2[f]). Wesentlich gleichzeitig ist die zweite Statue des Poseidon von einem unbekannten Meister, von der wir auch nur das Material, Erz, und die Größe von sieben griechischen Ellen aus Herodot[g]) kennen, die aber immerhin als die erste

a) Gesch. d. griech. Plastik II. S. 155.

b) Kunstmythol. II. S. 347.

c) Handb. § 354. 5.

d) Pausan. V. 26. 2. Τὰ δὲ ἀναθήματα Μικύθου . . . . τούτων μὲν τῶν εἰκόνων ἔχεται τοσάδε ἀναθήματα Μικύθου· Ἀμφιτρίτη τε καὶ Ποσειδῶν καὶ Ἑστία. Γλαῦκος δὲ ὁ ποιήσας ἐστὶν Ἀργεῖος.

e) In Paulys Realencyclop. V. I. S. 566. Anm. **.

f) S. Pausan. a. a. O. § 4, Herod. VII. 170. Diod. Sicul. XI. 48 u. 66, vergl. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler I. S. 62.

g) Herod. IX. 81. Συμφορήσαντες τὰ χρήματα καὶ δεκάτην ἐξελόντες τῷ ἐν Δελφοῖσι θεῷ . . .

Einzelstatue des Gottes, von der wir erfahren, einige Aufmerksamkeit verdient. Diese Statue mit einer derjenigen zu identificiren, welche Pausanias[a]) auf dem Isthmos erwähnt, würde um so verkehrter sein, als der Perieget, der an so bedeutungsvollen Bildwerken nicht gleichgiltig vorübergeht, den gleichzeitig in Olympia aufgestellten Zeus sehr bestimmt und unter Nennung des von Herodot verschwiegenen Künstlernamens, des Anaxagoras von Aegina, als den nach dem Sieg über Mardonios geweihten erwähnt[b]). Diesem Anaxagoras oder der aeginetischen Schule im Allgemeinen auch den Poseidon zuzuschreiben, wie das geschehn ist, liegt kein Grund vor und es wird auch Nichts damit gewonnen.

Demnächst ist neuerlich wiederum mehrfach[c]) von einer Poseidonstatue des Myron, noch dazu von einer solchen von Goldelfenbein die Rede gewesen, welche schon bei Böttiger (s. oben) spukt, aber einfach in's Reich der Fabel zu verweisen ist[11]).

Und somit gelangen wir chronologisch zu Phidias und seiner Schule. Auf den großen Meister selbst wird ein mit Amphitrite zusammengestellter Poseidon in dem aus Gold getriebenen Relief an dem Bathron des Zeus in Olympia zurückgeführt[d]), von dem wir leider irgend etwas Näheres nicht wissen[12]); aus Phidias' Schule und Werkstatt aber stammt der wunderbare Poseidon der westlichen Parthenongiebelgruppe (s. Atlas Taf. XII. No. 28) und die Reliefgruppe des Poseidon' und Apollon Patroos[13]), der ionischen Stammgötter[e]) am östlichen Cellafriese desselben Tempels (s. Atlas Taf. XII. No. 15); jener der Inbegriff des Gewaltigsten, wuchtig Kraftvollen und schwungvoll Bewegten, was in antiker Plastik von über das menschliche Maß gesteigerten Menschenformen auf uns gekommen ist, ein Poseidontypus, der nach dieser Richtung hin nicht überboten werden kann, dieser, der Poseidon im Friese[f]) eine ganz entgegengesetzte Erscheinung, seiner ionischen Cultanschauung als Φυτάλμιος gemäß friedlich und ruhig, keine hochideale Figur, vielmehr mit einer gewissen materiellen Derbheit z. B. in den stark geschwellten Adern der herabhangenden rechten Hand durchgeführt, aber, grade in dieser Charakteristik, auch er dem Wesen des mehr durch körperliche Kraft als durch überlegenen Geist gewaltigen Gottes vortrefflich entsprechend. Mit der Linken scheint er Etwas gehalten zu haben, von dem aber keine Spur übrig geblieben ist[14]), das folglich nur durch Malerei ausgedrückt gewesen sein wird; daß dieser Gegenstand ein aufgestützter oder schräge gehaltener Dreizack gewesen sei, ist einmal nach der Haltung der Hand und der Finger und dann deswegen unwahrscheinlich, weil man sich für den Dreizack wohl kaum auf Malerei beschränkt haben würde, während das Scepter

---

καὶ τῷ ἐν Ὀλυμπίῃ θεῷ ἐξελόντες . . . καὶ τῷ ἐν Ἰσθμῷ θεῷ, ἀπ' ἧς ἑπτάπηχυς χάλκεος Ποσειδέων ἐξεγένετο κτλ.

a) Pausan. I. 1. 7. Zwei im Pronaos des isthmischen Tempels, II. 2. 3 in Lechaeon, II. 2. 3 auf dem Molo bei Kenchreae.

b) Pausan. V. 23. 1 u. 3.

c) Urlichs, Skopas' Leben u. Werke S. 136 Anm.; E. Petersen, Nuove memorie dell' Inst. p. 101 und Blümner, Archaeol. Studien zu Lukian S. 17.

d) Pausan. V. 11. Ἐπὶ τοῦ βάθρου . . . . χρυσᾶ ποιήματα . . . . καὶ ἤδη τοῦ βάθρου πρὸς τῷ πέρατι Ἀμφιτρίτη καὶ Ποσειδῶν.

e) S. m. Gesch. d. griech. Plastik 2. Aufl. II. S. 28 No. 8 und Michaelis, Der Parthenon S. 258. Platte VI.

f) Vergl. Michaelis a. a. O.

des Zeus und die Fackel der Demeter von Marmor gebildet, die Lanze der Athena wahrscheinlich von Erz angefügt war[a]).

Ob unter den zwanzig Göttern, welche an der Basis der Parthenos bei der Geburt der Pandora anwesend dargestellt waren[b]), Poseidon sich befand, muß dahinstehn; unwahrscheinlich ist es nicht und, insofern die Häufigkeit der Darstellung des Gottes in attischen Kunstwerken in Frage kommt, nicht ganz gleichgiltig. Von ungleich größerer Bedeutung indessen würde es sein, wenn man Poseidon im östlichen Friese des Theseion, und zwar in derjenigen Figur erweisen könnte, in welcher ihn mehre neue Gelehrte[c]) erkennen zu dürfen glaubten, nämlich in der vordersten der rechts sitzenden Göttergruppe. Allein die Benennung der fraglichen Figur ist, wenngleich nicht schlechthin abzuweisen, so doch in hohem Grade unsicher. Sie beruht zunächst auf der Erklärung des ganzen Frieses oder hangt mit derselben zusammen. Nun ist aber nicht allein keine der bisher für die Gesammtheit des Frieses gegebenen Deutungen genügend [15]), sondern es steht nicht einmal fest, obgleich es mehrfach angenommen worden ist[d]), daß die einander gegenüber sitzenden Gruppen von je drei Göttern einander entgegengesetzt, diejenigen der kämpfenden Parteien sind[e]), so daß man auch nicht einmal hierauf einen sichern Schluß gründen kann. Was aber die fragliche Figur und ihre Charakteristik anlangt, hat allein Ulrichs einen Grund für den Poseidonnamen angegeben, den nämlich, daß der Gott den einen Fuß auf einen Felsen setze[f]). Hierbei hat Ulrichs ohne Zweifel die weiterhin zu erörternde classische Stellung des stehenden Poseidon vorgeschwebt. Es ist aber sehr die Frage, ob diese für den Meeresgott allerdings sehr charakteristische Stellung in der Zeit, um welche es sich hier handelt, überhaupt schon erfunden war, und folglich in noch weit höherem Grade zweifelhaft, ob man einen Anklang an dieselbe — denn um mehr handelt es sich in keinem Fall — in der Übertragung auf eine sitzende Figur wird annehmen dürfen. Dagegen darf nicht verkannt werden, daß nicht allein ein passenderer Name als der des Poseidon für diese in reifer Männlichkeit dargestellte Gottheit schwer wird genannt werden können, sondern daß auch die kraftvollen und breiten Formen, in denen sie gebildet ist, für Poseidon durchaus passend erscheinen, während das Schema im Ganzen und die Bekleidung am meisten an den Poseidon im Parthenonfries erinnert.

Ungefähr eben so wie mit dem Poseidon im Theseionfriese verhält es sich mit

---

a) So wenigstens nach Michaelis a. a. O. S. 257.

b) Plin. N. H. XXXVI. 18. In basi autem quod caelatum est Πανδώρας γένεσιν appellant, di (ad)sunt nascenti XX numero (oder wie man sonst emendiren mag, s. d. Anm. a. zu m. Schriftquellen No. 661).

c) O. Müller, Hyperb.-röm. Studien I. S. 276 f., 295 (»nur vermuthungsweise«), Denkm. d. a. Kunst zu I. No. 109. a., Ulrichs in den Ann. dell' Inst. von 1842 p. 82 (auch in dessen Reisen und Forschungen in Griechenland, herausg. v. Passow, II. S. 145), s. auch E. Curtius, Archaeol. Zeitung von 1843. S. 105, Heydemann, Analecta Thesea, Berl. 1865 p. 17 u. 20 (zweifelnd).

d) S. außer den oben Angeführten auch Friederichs, Bausteine S. 137 und Lolling a. a. O. (Anm. 16).

e) S. m. Gesch. d. griech. Plastik 2. Aufl. I. S. 267 mit Anm. 38.

f) A. a. O. S. 82: La prima figura è Poseidon, riconoscibile in questo ch' egli posa un piede sopra uno scoglio.

der von mehren Gelehrten[a]) als Poseidon erklärten Figur im östlichen Friese des Nike Apterostempels, der links von der in der Mitte stehenden Athena auf einem Felsen sitzenden. Die Deutung beruht auch hier auf der Nichts weniger als sichern Erklärung des gesammten östlichen Frieses und wird durch das von Gerhard hervorgehobene Sitzen auf einem Felsen nur schwach unterstützt, während sich dagegen nicht läugnen läßt, daß der Name des Poseidon für diese dem Zeus gegenüber befindliche, oberwärts nackte, unterwärts mit dem weiten Himation bekleidete, so weit man in dem sehr verstümmelten Relief erkennen kann, reif männliche Gottheit mindestens nicht unpassend gewählt ist. Haben wir hier Poseidon anzuerkennen, so bietet uns die Figur zum dritten Male im Wesentlichen dasselbe Schema, welches wir im Parthenon- und im Theseionfriese gefunden haben, und das ist trotz aller Unsicherheit immerhin beachtenswerth.

Chronologisch die nächste Stelle gebührt Dameas aus Kleitor in Arkadien, einem Künstler aus der Genossenschaft der polykletischen Schule, welcher nach Pausanias[b]) in der großen Gruppe, welche die Lakedämonier wegen des Sieges bei Aegospotamoi nach Delphi weihten, außer anderen Figuren, von denen hier abzusehn ist, den den Lysandros bekränzenden Poseidon machte; in welcher Gestalt wissen wir leider auch hier nicht.

Dann haben wir aber sofort nach Attika oder zu attischer Kunst zurückzukehren, indem die in der Zeitfolge nächste Poseidonstatue diejenige des Skopas in der großen Marmorgruppe der Achilleusapotheose[c]) ist, der sich unmittelbar zwei Darstellungen des Gottes von Praxiteles anschließen, die eine innerhalb der großen Zwölfgötterreihe in Megara[d]), die andere mit einer solchen des Apollon verbunden[e]), wahrscheinlich in demselben Sinne dieser Zusammenstellung im Parthenonfriese, als die beiden ionischen Stammgötter.

Folgt Lysippos. Allein Alles was wir über eine von diesem Meister angeblich für Korinth verfertigte eherne Poseidonstatue wissen, steckt in einigen flüch-

---

a) Kramer, Bull. dell' Inst. von 1835 p. 118. Roß, Die Akropolis v. Athen nach den neuesten Ausgrabungen S. 12 (»vielleicht«), Gerhard, Ann. dell' Inst. von 1841 (XIII.) p. 63, vergl. dessen Gesammelte Akad. Abhandlungen I. S. 207, Welcker, Alte Denkm. I. S. 95 in der Anm. 19, Kekulé, Die Balustrade des Tempels der Athena-Nike S. 18, Förster im Bull. dell' Inst. v. 1870 p. 39, E. Petersen, Die Kunst des Pheidias u. s. w. S. 116.

b) Pausan. X. 9. 7. Λακεδαιμονίων δὲ ἀπ' ἀντικρὺ τούτων (eines tegeatischen Weihgeschenks) ἀναθήματά ἐστιν ἀπ' Ἀθηναίων (Ol. 93. 4) Διόςκουροι καὶ Ζεὺς καὶ Ἀπόλλων τε καὶ Ἄρτεμις, ἐπὶ δὲ αὐτοῖς Ποσειδῶν τε καὶ Λύσανδρος ὁ Ἀριστοκρίτου στεφανούμενος ὑπὸ Ποσειδῶνος κτλ. Ἀθηνόδωρος δὲ καὶ Δαμέας, ὁ μὲν Ἄρτεμίν τε καὶ Ποσειδῶνα εἰργάσατο, ἔτι δὲ τὸν Λύσανδρον, Ἀθηνόδωρος δὲ τὸν Ἀπόλλωνα ἐποίησε κτλ. Wegen Dameas' Stellung zu Polyklet s. Plin. N. H. XXXIV. 50, m. Schriftquellen No. 978.

c) Plin. N. H. XXXVI. 26. Sed in maxuma dignatione delubro Cn. Domitii in circo Flaminio Neptunus ipse et Thetis atque Achilles, Nereides supra delphinos et cete aut hippocampos sedentes, item Tritones chorusque Phorci et pistrices ac multa alia marina, omnia eiusdem manu, praeclavum opus etiamsi totius vitae fuisset. Wegen des Gegenstandes s. die in m. Gesch. d. griech. Plastik 2. Aufl. II. S. 145 Anm. 16 angeführte Litteratur.

d) Pausan. I. 40. 3. ἐνταῦθα (im Tempel der Artemis Soteira in Megara) καὶ τῶν δώδεκα ὀνομαζομένων θεῶν ἐστιν ἀγάλματα, ἔργα εἶναι λεγόμενα Πραξιτέλους.

e) Plin. N. H. XXXVI. 23 (Praxitelis opera sunt) in Pollionis Asinii monumentis et Apollo et Neptunus. Vergl. Anm. zu No. 1202 m. Schriftquellen.

tigen Worten des Lukian[a]), in denen obendrein eine witzige Pointe die augenscheinliche Hauptsache ist. Soll, indem dies hervorgehoben wird, damit auch nicht gradezu die Existenz dieses lysippischen Poseidon in Korinth bestritten werden, so möchte es doch wenig gerathen sein, sich all zu sicher auf diese mehr als beiläufige Notiz zu verlassen oder vollends die weitestgehenden Schlüsse auf dieselbe zu bauen, wie das doch geschehn sein muß, wenn die Annahme, Lysippos sei der Urheber oder Vollender des Poseidonideals, überhaupt irgend eine reale Basis in kunstgeschichtlicher Überlieferung haben soll. Eine andere, weiterhin zu prüfende Frage ist die, ob die erhaltenen Darstellungen des Meergottes Einflüsse lysippischer Kunst in dem Grade zeigen, daß man auf diese einen Schluß auf die Thätigkeit des Meisters von Sikyon oder seiner Schule für die Feststellung des Poseidonideales gründen könne; hier kommt es zunächst nur darauf an, mit allem Nachdruck hervorgehoben zu haben, daß in der antiken Litteratur von irgend einem nähern Verhältniß des Lysippos zum Idealbilde des Poseidon nirgend die geringste Spur vorhanden ist.

Die letzte plastische Darstellung des Poseidon von einem namhaften Künstler, von der wir wissen, ist wiederum attisch, nämlich die Kolossalgruppe des Poseidon und der Amphitrite auf Tenos von Telesias von Athen, einem sonst unbekannten Meister, dessen Zeit ebenfalls ungewiß ist, nur daß sie des Gewährsmannes, Philochoros wegen, aus welchem Clemens von Alexandrien[b]) das Kunstwerk anführt, vor Ol. 136—140 (236—220 v. u. Z.) fallen muß. Ob sich die schöne Poseidonfigur auf Silbermünzen von Tenos (Münztafel VI. No. 10) auf die Statue des Telesias zurückführen läßt, ist sehr ungewiß und hangt wesentlich davon ab, wie eng man die Verbindung des Gottes mit Amphitrite in dem Werke des Telesias denkt. Daß sie gleichsam als Einzelbilder (ἀγάλματα Π. καὶ Ἀ.) angeführt werden, schließt eine nähere Gruppirung nicht aus, da die meisten Gruppen von den Alten eben so, ohne Andeutung eines Zusammenhanges unter den Figuren angeführt werden. Eher könnte man auf eine nur lockere Zusammenstellung der beiden Statuen daraus schließen, daß Tacitus (a. a. O.) den Poseidon allein (Neptuni effigiem) anführt, wenn er damit das Werk des Telesias meint, wie allerdings wahrscheinlich ist. Die Poseidonfigur der Münze zeigt keine Beziehung zu einer zweiten Person. Von der Poseidon- und Amphitritegruppe, welche Herodes Atticus in den Poseidontempel auf dem Isthmos weihte[c]), muß hier ganz abgesehn werden, da sie in der Reihe der Kunstwerke, in denen sich das Poseidonideal entwickelte, auf keinen Fall gezählt werden kann.

Auch die Malerei war an der Entwickelung des Poseidonideales betheiligt. In welchem Grade dies freilich von dem Gemälde des Zeuxis gelten möge, in welchem er den thronenden Zeus von Göttern umgeben[d]) darstellte, unter denen obendrein

---

a) Lucian. Iup. trag. 9. ἀλλὰ σὲ μέν, ὦ Ἐννοσίγαιε, χαλκοῦν ὁ Λύσιππος καὶ πένητα ἐποίησεν, οὐκ ἐχόντων τότε Κορινθίων χρυσόν.

b) Clem. Alex. Protrept. IV. p. 41 (Pott.) καὶ μὴν τοῦ Τελεσίου τοῦ Ἀθηναίου, ὥς φησι Φιλόχορος, ἔργον εἰσὶν ἀγάλματα ἐννεαπήχη Ποσειδῶνος καὶ Ἀμφιτρίτης ἐν Τήνῳ προσκυνούμενα. Vergl. noch Tacit. III. 63 u. Strabon X. p. 487 in der Anm. zu No. 1371 m. Schriftquellen.

c) Pausan. II. 1. 7.

d) Plin. N. H. XXXV. 141. Magnificus est Iuppiter in throno astantibus dis.

Poseidon nur vorausgesetzt werden kann, ist völlig ungewiß; dagegen müssen wir auf die Darstellung des Gottes in der Zwölfgöttergruppe des Euphranor in einer Halle hinter der Stoa basileios in Athen[a]) um so größeres Gewicht legen, einmal nach dem was uns Valerius Maximus[b]) von diesem Gemälde berichtet, Euphranor habe sich in erhabener Darstellung des Poseidon der Art erschöpft, daß er es nicht vermocht habe, seinen Zeus, wie er beabsichtigte, über jenen zu steigern, und sodann, weil diese Angabe, an deren innerer Wahrheit, wie auch Brunn[c]) bemerkt, zu zweifeln kein Grund ist, mit dem Kunstcharakter Euphranors bestens übereinstimmt und weil grade von ihm, dem Künstler, welcher nach Plinius[d]) die körperliche Tüchtigkeit und Mächtigkeit der Heroen[e]) in vorzüglichem Maße darzustellen verstand, eine besonders bedeutende Gestaltung grade des Poseidon angenommen werden darf, in so fern bei diesem die körperliche Mächtigkeit und Wuchtigkeit ein wesentliches Moment der Idealbildung ist.

Von einer Darstellung der Zwölf Götter von Asklepiodoros von Athen, einem wahrscheinlichen Schüler des Pamphilos von Sikyon und Zeitgenossen des Apelles, wissen wir außer der Existenz nur den Preis, welchen Mnason, der Tyrann von Elateia, für dieselbe bezahlte[f]).

Nicht ganz sicher endlich, wenigstens der Zeit nach, ist ein Poseidon mit Nike von einem sonst unbekannten Maler Hippys, den Plinius[g]), in dessen Text der Name auch erst durch Conjectur gekommen, zu den primis proximi zählt, während sein Datum nach einer Anführung bei Athenaeos[h]) aus Polemon vor dessen Zeit (Ol. 145, 200 v. u. Z.) fallen muß.

Wiederholen wir nun dieser kleinen Liste von Künstlern und Werken gegenüber die Frage: Wer schuf das Ideal des Poseidon? so müssen wir zunächst gestehn, daß die Alten uns eine auch nur andeutende directe Antwort auf dieselbe vermissen lassen. Und nicht besser sind wir daran, wenn wir unser Verzeichniß durch die wenigen bei antiken Schriftstellern etwas näher beschriebenen Poseidonstatuen vermehren. So durch die Statue in Helike, welche bei der bekannten Zerstörung der Stadt durch Erdbeben (Ol. 101, 4. 372 v. u. Z.) in den Hafen versenkt wurde[i]) und von der wir nur wissen, daß sie einen Hippokampen als Attribut

a) Pausan. I. 3. 3. στοὰ δὲ ὄπισθεν (der Stoa basileios) ᾠκοδόμηται γραφὰς ἔχουσα θεοὺς τοὺς δώδεκα καλουμένους κτλ. ταύτας τὰς γραφὰς Εὐφράνωρ ἔγραψεν Ἀθηναῖος.

b) Valer. Maxim. VIII. 11. ext. 5. nam cum Athenis XII deos pingeret (Euphranor), Neptuni imaginem quam poterat excellentissimis maiestatis coloribus complexus est, perinde ac Iovis aliquanto augustiorem repraesentaturus. sed omni impetu cogitationis in superiore opere absumpto posteriores eius conatus adsurgere quo tendebat nequiverunt.

c) Künstlergeschichte II. S. 182.

d) Plin. N. H. XXXV. 128. hic primus videtur expressisse dignitates heroum etc. vergl. das. 129. opera eius sunt .... Theseus in quo dixit eundem apud Parrhasium rosa pastum esse, suum vero carne.

e) Vergl. Brunn a. a. O. S. 187 f.

f) Plin. N. H. XXXV. 107. Huic (Asclepiodoro) Mnaso tyrannus pro duodecim dis dedit in singulos minas tricenas.

g) Plin. N. H. XXXV. 138. hactenus indicatis proceribus in utroque genere non silebuntur et primis proximi: 141. Hippys Neptuno et Victoria (spectatur). Vergl. Brunn a. a. O. S. 258.

h) Athen. XI. p. 474 D, s. m. Schriftquellen No. 1960 mit der Anmerkung.

i) Strabon VIII. p 381. Ἐρατοσθένης δὲ καὶ αὐτὸς ἰδεῖν φησι τὸν τόπον καὶ τοὺς πορθ-

auf der Hand trug. Und ebenso durch eine gänzlich undatirbare Statue in Antikyra, welche Pausanias[a]) als aufrecht stehend, den einen Fuß auf einen Delphin gestellt, die eine Hand auf den Oberschenkel des erhobenen Beines gelegt, in der andern die Triaena haltend beschreibt, oder durch die wohl verwandt componirte in Korinth[b]) und diejenige in Neuhermione[c]), oder endlich durch die als ruhig aufrecht stehend (ἀγάλματα ὀρθά) beschriebenen Poseidonstatuen in Didymoi bei Hermione[d]), auf Cap Malea[e]), in Patrae[f]) und in Naupaktos[g]). Namentlich läßt sich auch mit diesen Mitteln so wenig wie durch die Übersicht über die Poseidonbilder der namhaften Meister feststellen, von wem und in welcher Zeit die eigentlich classische Stellung des Poseidon mit auf einen Felsen (eine Schiffsprora oder auch einen Delphin) aufgestütztem Fuß und auf dem hochgestellten Beine ruhenden Arme, diese echte Seemannsstellung, auf welche zurückzukommen ist, erfunden sein mag. Denn auf die, wie gesagt, undatirbare Statue von Antikyra und die eben so undatirbare, wahrscheinlich ziemlich junge in Korinth kann man sich grade so wenig berufen wie auf irgend eine der uns erhaltenen Statuen dieses Schemas. Nur das Eine ist unzweifelhaft, daß diese Erfindung der Zeit vor Alexander oder wenigstens seiner Diadochen angehört, sofern sich Poseidon in der angeführten Stellung auf das schönste und verstandenste ausgeführt in Münztypen des Demetrios Poliorketes findet (s. unten); aber dies hätte auch ohne dies besondere Zeugniß und dasjenige, welches die bruttischen Münzen (s. unten) ablegen, festgestanden, da wohl alle derartige kanonische Typen den Perioden vor den Diadochen angehören.

Sieht man von diesem Schema ab und erwägt den Antheil, den die verschiedenen Orte und Künstlerschulen Griechenlands an der Entwickelung und Vollendung des Poseidonideales gehabt haben mögen, so läßt sich der besonders von O. Müller (oben S. 234) hervorgehobene Anspruch Korinths im Allgemeinen allerdings durch die Bedeutung des dortigen Poseidoncultus rechtfertigen, welcher in der Stadt und in ihrer Umgebung eine ganze Reihe von mit Statuen des Gottes ausgestatteten Heiligthümern[h]) hervorrief. Daß bei einer so oft wiederholten Darstellung des Poseidon die korinthischen oder für Korinth und die isthmischen Heiligthümer arbeitenden

---

μέας λέγειν ὡς ἐν τῷ πόρῳ ὀρθὸς ἑστήκει Ποσειδῶν χάλκεος ἔχων ἱππόκαμπον ἐν τῇ χειρὶ κίνδυνον φέροντα τοῖς δικτυεῦσιν. Vergl. Diod. Sicul. XV. cap. 49 und Pausan. VII. 24. 5. u. 6.

a) Pausan. X. 36. 8. Ἀντικυρεῦσι δὲ . . . ἔστιν ἐπὶ τῷ λιμένι Ποσειδῶνι οὐ μέγα ἱερόν . . . τὸ δὲ ἄγαλμα ὀρθὸν χαλκοῦν πεποιημένον, βέβηκε δὲ ἐπὶ δελφῖνι τῷ ἑτέρῳ τῶν ποδῶν· κατὰ τοῦτο δὲ ἔχει καὶ τὴν χεῖρα ἐπὶ τῷ μηρῷ, ἐν δὲ τῇ ἑτέρᾳ χειρὶ τρίαινά ἐστιν αὐτῷ.

b) Pausan. II. 2. 8. πλησίον (am Heiligthum aller Götter) δὲ ᾠκοδόμηται κρήνη, καὶ Ποσειδῶν ἐπ' αὐτῇ χαλκοῦς καὶ δελφὶς ὑπὸ τοῖς ποσίν ἐστι τοῦ Ποσειδῶνος ἀφιεὶς ὕδωρ.

c) Pausan. II. 35. 1. . . . . καὶ Ποσειδῶν χαλκοῦς τὸν ἕτερον πόδα ἔχων ἐπὶ δελφῖνος.

d) Pausan. II. 36. 3. ἐνταῦθα ἔστι μὲν ἱερὸν Ἀπόλλωνος, ἔστι δὲ Ποσειδῶνος, ἐπὶ δὲ αὐτοῖς Δήμητρος· ἀγάλματα δὲ ὀρθὰ λίθου λευκοῦ.

e) Pausan. III. 23. 2. Πλέοντι δὲ ἐκ Βοιῶν τὴν ἐπὶ τὴν ἄκραν τῆς Μαλέας λιμήν ἐστιν ὀνομαζόμενον Νύμφαιον καὶ Ποσειδῶνος ἄγαλμα ὀρθόν.

f) Pausan. VII. 21. 7. Πρὸς δὲ τῷ λιμένι Ποσειδῶνός τε ναὸς καὶ ἄγαλμά ἐστιν ὀρθὸν λίθου.

g) Pausan. X. 38. 12. Ἐνταῦθα ἔστι μὲν ἐπὶ θαλάσσῃ ναὸς Ποσειδῶνος καὶ ἄγαλμα ὀρθὸν χαλκοῦ πεποιημένον.

h) Vergl. Pausan. II. 1. 7 (zwei Statuen), 2. 1 (drei Statuen), 2. 8 (eine Statue), 3. 4 (eine Statue), 3. 5 (eine Statue), zusammen acht mit derjenigen aus platäischer Beute (oben S. 234), derjenigen des Lysippos (oben S. 237 f.) und der von Herodes Atticus II. 1. 7 elf Statuen.

Künstler, zu denen, wenn man der oben beleuchteten Notiz Lukians Glauben schenkt, auch Lysippos gehört, ihren starken Antheil an der Entwickelung des Poseidonideales gehabt haben, ist an sich wahrscheinlich genug, nur daß wir leider in keiner Weise bestimmen können, welcher Art der Einfluß dieser Künstler und welches das Ergebniß ihres wetteifernden Schaffens gewesen sei.

Etwas anders und besser sieht es mit der attischen Kunst aus, deren Anspruch auf eine starke Mitwirkung bei der Ausbildung des Poseidonideals man gut thun wird, Korinth gegenüber nicht zu gering anzuschlagen. Haben wir doch nicht allein Poseidondarstellungen von den hervorragendsten attischen und für Athen arbeitenden Meistern, von einem Phidias und aus seiner Werkstatt, von einem Skopas, Praxiteles und Euphranor — um die Attiker Telesias und Asklepiodoros gar nicht zu rechnen — zu verzeichnen gehabt, sondern auf die unzweifelbar hervorragende Bedeutung des euphranorischen Poseidon bereits hingewiesen, während sich diejenige des phidias'schen aus dem Parthenongiebel an den erhaltenen, gewaltigen Resten noch heutzutage ermessen läßt und die Reliefdarstellungen, zumal diejenige im Parthenonfriese, doch auch zu veranschlagen sind. Ja die Parthenonbildwerke dürften sehr in Frage kommen, wenn es gilt die Behauptung Böttigers[a]: »nach Phidias ist das Ideal des Poseidon ganz gewiß erschaffen« kritisch zu prüfen. Denn wenn man auch nicht behaupten will, der Idealtypus des Meergottes habe in der Figur des Parthenongiebels seine äußerste und kanonische Vollendung erhalten, weil sich dies für den Kopf, den Gesichtstypus, an welchen Böttiger unstreitig zumeist gedacht hat, nicht nachweisen läßt und weil das oben berührte, für die Einzeldarstellung des Poseidon classische Schema der ganzen Gestalt in dem der Situation gemäß ganz eigenthümlich bewegten Parthenonposeidon nicht gegeben ist, so wird man doch nimmer verkennen dürfen, daß was die Körperformen und, fast möchte man sagen, auch was das eigenthümlich heftige Pathos des Meergottes anlangt, der Poseidon des westlichen Parthenongiebels ein Musterbild darbietet, welches, offenbar vollendend was bereits von der archaïschen Kunst erreicht war, in seiner Art, wie schon früher hervorgehoben wurde, nicht weiter überboten werden konnte. Damit soll nun nicht etwa Phidias als der Schöpfer des Poseidonideales hingestellt werden, denn das würde heißen, mehr behaupten, als bewiesen werden kann, wohl aber soll damit vagen Vermuthungen gegenüber auf einen festen Punkt in dieser Untersuchung hingewiesen und Phidias ein hervorragender Platz unter den Ausgestaltern dieses Idealtypus gewahrt werden. Ob und worin und wie weit etwa die jüngeren attischen Bildhauer, Skopas, Praxiteles und Telesias den Altmeister überboten, wer mag es sagen? Daß dagegen Euphranors Wirksamkeit auf diesem Gebiete den berechtigtsten Anspruch auf die allerhöchste Beachtung habe, ist schon hervorgehoben worden und wenn hiermit dem Maler gegenüber den Bildhauern ein hervorragender Antheil an der Entwickelung und insbesondere an der großartigen und erhabenen Ausgestaltung des Poseidontypus vindicirt wird, so ist es vielleicht auch kein Zufall, daß unter den erhaltenen Darstellungen des Meergottes eine malerische, das palermitaner Mosaïk (s. Atlas Taf. XI. No. 8), alle plastischen just an Großartigkeit und Erhabenheit überbietet, ohne daß damit natürlich dies Mosaïkbild als eine Copie des Gemäldes des Euphranor ausgegeben werden soll.

a) Kunstmythol. II. S. 347.

Wenn uns nun alles Vorstehende — und viel mehr wird man kaum sagen können, falls man positiven Grund unter den Füßen behalten will — zu keinem weitern Ergebniß führt, als zu dem, daß, während der Kunst des reifen Archaïsmus ein nicht unbeträchtlicher Antheil an der Entwickelung des Poseidonideales zukommt, mit Wahrscheinlichkeit den attischen Schulen der Blüthezeit ein hervorragender Antheil an dessen Durchbildung und Vollendung zugesprochen werden muß, wogegen sich der Anspruch Korinths kaum abwägen läßt, so bleibt in Betreff der Zeit der kanonischen Vollendung des Poseidonideales, namentlich des Kopftypus des Gottes, die schon angeführte Böttiger'sche Behauptung: nach Phidias sei derselbe ganz gewiß erschaffen, und deren Begründung zu erwägen, welche dahin lautet: »es ist stets ein Jupiterkopf, den Neptun in der schönen Epoche der Kunst trägt, nur mit einigen, tiefer in der Sache selbst begründeten Abänderungen. Alles, was vom Meere herkommt, abstammt, trägt den Charakter der wilden, gewaltigen, unbändigen Natur . . . Etwas Rauhes mußte sich also selbst in den Gesichtszügen Neptuns, vor allem aber in seinem Haar- und Bartwurf offenbaren, so ähnlich auch sonst die Züge und Haare dem Phidiassischen Jupiterideal waren«. Auf das innerliche Wesen des Poseidonideales muß im folgenden Capitel zurückgekommen werden, hier geht uns nur das angebliche Verhältniß zum Zeusideal des Phidias an. Nun wird sich die große Verwandtschaft des Zeus- und des Poseidontypus in den uns erhaltenen Monumenten gewiß nicht, und zwar um so weniger läugnen lassen, als, obgleich zwischen gewissen Zeusköpfen einer- und gewissen Poseidonköpfen andererseits die charakteristischen Unterschiede groß genug und auch bestimmt genug mit Worten auszusprechen und nachzuweisen sind, bei manchen anderen Köpfen die Frage, ob sie Zeus oder ob sie Poseidon darstellen, Nichts weniger als leicht zu entscheiden ist, oder als es, wenn diese Frage nach äußeren Umständen wie beigegebenen Attributen oder der Zugehörigkeit zu bestimmbaren Statuen, entschieden werden kann, kaum in allen Fällen gelingen dürfte, das charakteristisch Poseidonische dieser Köpfe auszufinden und darzulegen. Wie weit und in welchen Fällen dies untergeordnetem künstlerischem Werthe und mangelhafter Charakteristik der Exemplare zur Last zu legen, ob es der innerlichen Verwandtschaft der zwei Kronidenbrüder zuzuschreiben ist oder endlich einer Ableitung des Poseidonideales aus dem früher zur kanonischen Geltung gelangten Zeusideale, das sind einstweilen offene Fragen. Sehr wichtig aber ist es in kunstgeschichtlich-kunstmythologischer Beziehung, das von Phidias geschaffene oder vollendete Zeusideal hier nur mit aller Vorsicht in die Rechnung zu stellen. Denn was wir als das besondere phidias'sche Zeusideal kennen[a]), war Böttigern und seinen Zeitgenossen als solches unbekannt, was ihnen als das Zeusideal des Phidias galt, das gilt uns nicht mehr als dieses, sondern als das Endergebniß einer weit unter Phidias herabreichenden, lebendigen kunstgeschichtlichen Fortentwickelung. Und wenn es uns nun gelingt aus den uns erhaltenen Darstellungen des Poseidon in der Art eine mittlere Norm des Poseidonideales abzuleiten, wie eine solche Ableitung für das Zeusideal versucht worden ist, wer wird verkennen, daß dies für uns kanonische Poseidonideal aller Wahrscheinlichkeit nach eben so wie das für uns kanonische Zeusideal das Endergebniß der ganzen kunstgeschichtlichen Entwickelung bis in die römischen Zeiten herab ist,

a) S. Bd. II. S. 41 f.

aus der unsere Exemplare allesammt stammen? Obendrein aber das Ergebniß einer Entwickelung, bei welcher wir das, trotz allen Modificationen, in vielen Stücken normgebende Vorbild, wie wir es für das Zeusideal im Zeus von Olympia auch jetzt noch anerkennen dürfen, für Poseidon nachzuweisen nicht im Stande sind. Wenn demnach das Poseidonideal in den erhaltenen Büsten, Statuenköpfen und sonstigen für dasselbe bedeutsamen Kunstwerken als eine bewußte Modification des in den erhaltenen Exemplaren uns vor Augen stehenden Zeusideales, ja diesem hier und da nicht leicht unterscheidbar verwandt erscheint, so ist darin irgend ein unmittelbares, ja ein berechenbares Verhältniß des Poseidonideales zum Zeus des Phidias in keiner Weise gegeben, so daß wer den Zeus des Phidias als Voraussetzung der Vollendung des Poseidonideals ansprechen wollte, den Beweis für seine Behauptung wohl schuldig bleiben müßte. Vielleicht würde aber auch der irren, welcher das uns als kanonisch geltende Zeusideal als Basis und Voraussetzung des kanonischen oder uns als kanonisch geltenden Poseidonideales betrachtete. Denn wir können ihr gegenseitiges kunstgeschichtliches Verhältniß nicht ermessen und müssen, bis wir etwa einmal das Verhältniß des phidias'schen Poseidonkopfes zum phidias'schen Zeuskopfe genau kennen, die Möglichkeit zugeben, daß die Fortentwickelung des Poseidonideales unter der Hand der jüngeren Meister auf diejenige des Zeusideales der Perioden nach Phidias eben so wohl eingewirkt haben kann, wie umgekehrt das Ideal des Zeus auf dasjenige des Poseidon.

DRITTES CAPITEL.

Das Ideal des Poseidon.

Auf zwei Grundlagen ruht der Idealcharakter des Poseidon in der Poesie und in der bildenden Kunst; die eine ist, daß er Kronide und Bruder des Zeus, die andere, daß er Herrscher des Meeres ist. Was darüber hinausliegt von Beziehungen des Poseidon zum süßen Wasser, zu Flüssen und Quellen und zu agrarischer Fruchtbarkeit, mag es zum ursprünglichen Wesen des Gottes gehören oder diesem später angewachsen sein, ist Sache localer, wenn auch sehr bedeutsamer Culte und Sagen geblieben, während es schwerlich irgend einen wesentlichen Zug in das poetische und durch die Poesie populäre Bild des Gottes hineingetragen hat und wird daher, seiner Grundlage gemäß, wo es uns etwa in der bildenden Kunst begegnet, als besondere Cultgestaltung zu behandeln, nicht aber in das ideale Gesammtbild hineinzuziehn sein.

Jene beiden Grundlagen aber treten uns zunächst in der Poesie, vorab in der homerischen mit der größten Bestimmtheit entgegen. Drei Brüder, Söhne des Kronos sind wir, die Rhea geboren, Zeus und ich und Hades, und dreifach ist das Weltall unter uns getheilt, sagt der erregte Gott selbst (Il. XV. 187 sqq.) der Zeusbotin Iris, ich bin Zeus gleich an Würde und will nicht von seinem Belieben abhangen. Und noch mehr als ein Mal wird Poseidons und Zeus' gleicher Stamm

und die ähnliche Würde betont (Il. XV. 209, XIII. 354)[a]), wenn auch unter Anerkennung und Hervorhebung von Zeus' Überlegenheit, der sich schließlich auch in der erstgenannten Stelle der Ilias Poseidon, wenn auch im heftigsten Unmuthe fügt. Nicht ohne Nachdruck wird er als der Ἐννοσίγαιος εὐρυσθενής (Il. VII. 455, VIII. 201, Od. XIII. 140) von Zeus und Hera selbst, μέγας θεός (Il. VIII. 200), κλυτὸς Ἐννοσίγαιος (Il. VIII. 440, IX. 362), χρείων oder εὐρυκρείων Ἐνοσίχθων (Il. VIII. 208, XI. 750) angeredet und genannt und in beiden Gedichten entspricht dem, was in diesen Worten Auszeichnendes liegt, das ganze Gebahren des Gottes und die Art, wie ihm von Göttern und Menschen begegnet wird. Kein anderes Bild des Poseidon aber tritt uns aus irgendwelcher spätern griechischen und dann auch aus römischer Poesie entgegen, aus welcher erstern sich noch mancher volltönende Ehrenbeiname des gewaltigen Meeresbeherrschers, wie Pindars (Ol. VIII. 31) εὐρυμέδων und Aeschylos' (Sept. 131) ποντομέδων ἄναξ gewinnen läßt. Neben die Züge poseidonischer Macht und Größe tritt nun aber nicht minder bedeutsam die schon berührte Unterordnung unter Zeus, und zwar nicht nur in allgemeinen Aussprüchen, sondern bestimmt so, daß während Poseidon als Gott des Meeres, dem es bei der Welttheilung zugefallen ist: πολιὴν ἅλα ναιέμεν αἰεί (Il. XV. 190) und der seine Wohnung in der Tiefe des Meeres hat (XIII. 21), mag er die Meereswogen mit Stürmen aufregen (Od. V. 294 und sonst) und Schiffe zerschmettern (Hes. O. e. D. 612), mit seinem Dreizack Felsen spalten (Od. IV. 506) oder die Erde erschüttern (Il. XX. 57 sq.) oder den Flüssen gebieten (Il. XII. 18 sq., 27), stets wesentlich als der körperlich Gewaltige erscheint, bei Zeus die geistige Überlegenheit hervorgehoben wird (Il. XIII. 354 f.)[b]), was auch in Betreff der leiblichen Erscheinung des Poseidon κυανοχαίτης und εὐρύστερνος gegenüber derjenigen des Zeus in den berühmten Versen Il. II. 478 f. hervortritt, wo Zeus' Haupt und Augen, dagegen Poseidons mächtige Brust hervorgehoben wird.

Zu der überwiegend physischen Machtfülle des Poseidon gesellt sich, schon psychologisch consequent, aber nicht minder in Übereinstimmung mit der Natur des Meeres im poetischen Charakter des Meergottes eine größere Leidenschaftlichkeit und Heftigkeit, als sie bei Zeus, dem in unbedingterer Machtvollkommenheit herrschenden, hervortritt. So schon in der Scene mit Iris im fünfzehnten Buche der Ilias, so wieder in den Scenen der Verfolgung des Odysseus in der Odyssee und so in einer Reihe einzelner Züge homerischer und nachhomerischer Poesie, welche aufzuzählen zu weit führen würde. Auch bedarf es dessen um so weniger, je allgemeiner von den Forschern auf diesem Gebiete das Moment der leidenschaftlichen Erregbarkeit als ein wesentliches Moment im Charakter des Poseidon wie anderer Meergötter empfunden und angesprochen worden ist[c]) und je gewisser Jeder, der mit poetischem Sinne in diesen Gedanken- und Bilderkreis eingeht, dessen Nothwendigkeit empfinden wird. Mögen Beiworte wie ἐρισφάραγος (Hom. hymn. in Merc. 187, Pind. fragm. 263 Boeckh) und ἐρίκτυπος (Hes. Theog. 456) zunächst

a) Ueber das πρεσβύτατος καὶ ἄριστος Od. XIII. 142 vergl. Welcker, Griech. Götterl. I. S. 624.

b) ἦ μὰν ἀμφοτέροισιν ὁμὸν γένος ἠδ' ἴα πάτρη·
ἀλλὰ Ζεὺς πρότερος γεγόνει καὶ πλείονα ᾔδη.

c) Böttiger, Kunstmythol. II. S. 348, O. Müller, Handb. § 354. 3, Preller, Griech. Mythol. 2. Aufl. I. S. 453 f., Brunn, Ann. dell' Inst. von 1857 (XXIX) p. 189, vergl. dessen Künstlergesch. I. S. 331.

vom Elemente des tosenden Meeres abgeleitet sein, auf den Gott übertragen, wie sie es sind, geben sie Züge in seinem persönlichen Bilde ab. Und wenn man auch die Ausdrücke des Plautus (Trinum. IV. 1. 6): te (Neptune) omnes saevom severumque atque avidis moribus commemorant, spurcificum, immanem, intolerandum, vesanum eine derbe Übertreibung nennen muß, welcher gewiß keine griechische, ernsthafte Schilderung des Gottes entspricht, — selbst des Aristophanes Worte (Nub. 566); »τὸν μεγασθενῆ τριαίνης ταμίαν, γῆς τε καὶ ἁλμυρᾶς θαλάσσης ἄγριον μοχλευτήν klingen sehr verschieden —, so darf doch andererseits, wie das ja auch geschehn ist[a]), das wilde und ungestüme Wesen so vieler, wenn nicht der meisten Poseidonsöhne[b]) für den Charakter des Vaters mit in Anschlag gebracht werden, in welchem diese Seite nur durch seine Würde als großer Gott und Kronide gemildert und veredelt erscheint.

Gleichwie das im Vorstehenden skizzirte Wesen des Poseidon in der Poesie ruht auch seine künstlerische Ausgestaltung auf den am Eingange genannten beiden Grundlagen.

Poseidon ist als großer Kronide und Bruder des Zeus in der ganzen bildenden Kunst der Alten eine der Hauptsache nach ganz zeusartige Erscheinung; das springt bei oberflächlicher Betrachtung sofort in die Augen, während die Verschiedenheiten in der Darstellung beider Götter gesucht und studirt werden sollen. Es ist im ersten Capitel gezeigt worden, daß in der ältesten Kunst ein charakteristisches Schema für Poseidon überhaupt noch nicht gefunden war, daß aber auch im reifen Archaïsmus, wo dies bestimmt genug der Fall ist, selbst der für Poseidon angemessensten Bildung, derjenigen, welche wir auf den Münzen von Poseidonia und in einer Anzahl rothfiguriger Vasenbilder finden, eine ganz übereinstimmende des Zeus entspricht, nur mit dem Unterschiede, daß die Beispiele ihrer Anwendung auf Poseidon ungleich zahlreicher sind, als der auf Zeus. Dasselbe gilt, das einzige Schema des mit aufgestütztem Fuße stehenden Poseidon ausgenommen, auch für die Kunst der Blüthezeit.

Wie Zeus wird Poseidon in normaler Auffassung in vollreifem Mannesalter dargestellt; wo wir Poseidon bartlos oder durchgeführt jugendlich finden, wie schon auf mehren Münzen von Poseidonia und wieder in einigen weiterhin zu besprechenden Kunstwerken, handelt es sich, grade wie bei Zeus, um Ausnahmen, deren Gründe wir wenigstens zum Theil nachweisen können; der poetischen Auffassung des großen Beherrschers des Meeres und Bruders des πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε entspricht die jugendliche Bildung entschieden nicht. Eben so wenig aber eine greisenhafte[c]), der schon die poetische Vorstellung des κυανοχαίτης widersprechen würde, nicht minder Poseidons thatkräftiges, in manchen Fällen gewaltthätiges Auftreten; die nahe liegende Vorstellung des Meergreises, ἅλιος γέρων, knüpft sich an Nereus, nirgend an Poseidon. Die Fälle, wo dieser, wie in etlichen schwarzfigurigen Vasenbildern graubärtig erscheint, sind, wie schon seines Ortes hervorgehoben worden[d]), nicht anders zu erklären als die analogen, ebenfalls vereinzelten

a) O. Müller, Handb. § 354. 3, Preller, a. a. O., Welcker, Griech. Götterl. II. S. 678.

b) Gell. Noct. Att. XV. 21. Ferocissimos, immanes et alienos ab omni humanitate, tamquam e mari genitos, Neptuni filios dixerunt, vergl. Cornut. N. D. 22.

c) Vergl. oben S. 218 f.

d) Vergl. oben S. 214 und Bd. II. S. 29 vergl. S. 68.

bei Zeus, aus individuellem Belieben, wenn nicht aus Gedankenlosigkeit der Vasenmaler.

Wenn es nun gilt, gegenüber dieser im Allgemeinen großen Übereinstimmung die charakteristischen Verschiedenheiten in der Kunstbildung der beiden Kronidenbrüder aufzusuchen und festzustellen, so wird man Ursache haben, mit großer, ja mit größerer Vorsicht vorzugehn, als dies gemeinhin bisher geschehn ist, und sich des Unterschiedes zwischen solchen Zügen und Merkmalen, die wir aus unserer Idealauffassung beider Gottheiten gleichsam als Forderungen a priori ableiten, und solchen bewußt zu bleiben, welche wir aus den erhaltenen Monumenten gewinnen und aus ihnen zu belegen im Stande sind. Und was die letzteren anlangt, wird es gelten, die Basis der Untersuchung so breit wie möglich zu wählen, während man sich bisher viel zu sehr an einzelne Denkmäler gehalten und das aus ihnen Abgeleitete als gemeingiltig hingestellt hat.

Was zunächst die Schemata der ganzen Gestalt beider Götter anlangt, ist es eine ohne Frage charakteristische Verschiedenheit, daß während Zeus in allen Gattungen von Monumenten überwiegend oft sitzend und im eigentlichen Sinne thronend dargestellt worden, dies bei Poseidon nur selten geschehn ist. Für schwarzfigurige Vasenbilder s. oben S. 213, für rothfigurige strengen Stils S. 229; in archaïstischen Reliefen kommt ein sitzender Poseidon nicht vor, für solche der Blüthezeit ist der Parthenonfries und, wenn man Poseidon in demselben anerkennt, der Theseionfries hier nicht zu veranschlagen, weil in diesen Monumenten alle Gottheiten sitzend dargestellt sind, wogegen der sitzende Poseidon im Friese des Nike Apterostempels, falls man ihn anerkennt, zu rechnen sein würde, nicht aber wiederum der auf dem Hochzeitswagen neben Amphitrite sitzende im münchener Friese[a]) und in dem pompejaner Mosaïk[b]), weil es sich in beiden Kunstwerken nicht um ein für den Gott charakteristisches Schema handelt. Eine sitzende Poseidonstatue ist sowohl unter den erhaltenen wie unter den litterarisch überlieferten unbekannt und nur auf Münzen von Boeotien, Byzanz, Mantinea, Korinth und des Demetrios Poliorketes (s. unten Cap. VII.) sind sitzende Einzelfiguren des Poseidon nachweisbar, von denen es jedoch fraglich ist, ob sie nach Statuen copiert und nicht vielmehr für die Münzstempel erfunden worden sind. Wenn Poseidon in Vasengemälden der freien und späteren Stilarten nicht eben selten sitzend, ja halbgelagert dargestellt worden (s. unten Cap. IX.), so ist dabei zu beachten, daß dies allermeist in Fällen geschehn, wo er als ruhiger Zuschauer einer unter Menschen oder Heroen vorgehenden Handlung erscheint und daß es sich hierbei um ein Schema handelt, in welchem Poseidon durch Nichts als durch den Dreizack von dem in gleicher Situation befindlichen Zeus unterschieden werden kann. Dagegen muß es als höchst charakteristisch gelten, daß Poseidon im ganzen Bereiche dieser Vasenmalerei auch nicht ein einziges Mal, wie Zeus so oft, im eigentlichen Sinne thronend[c]) gebildet worden ist. Dasselbe gilt von den Wandgemälden, wenn man nicht das Sitzen des Poseidon auf einer Mauerquader in dem Bilde des troischen

a) Brunn, Beschreib. der Glyptothek, 2. Aufl. No. 115, abgeb. Berichte der k. sächs. Ges. d. Wissenschaften von 1854. Taf. 3–8. Vergl. Atlas Taf. XIII. No. 16.

b) S. Giornale degli scavi di Pompei, nuova serie vol. II. tav. 1. Vergl. Atlas Taf. XIII. No. 13.

c) Bd. II. S. 181 f.

Mauerbaus[a]) hiergegen geltend machen will. Dieser Poseidon ist übrigens einem, besonders in Reliefen geläufigen[b]), auch in einem pompejaner Stuccorelief im Hofe der stabianer Thermen[c]) in Pompeji vorkommenden Zeusschema durchaus nachgebildet. Endlich kommt in Graffiti ebenfalls nur ein Poseidon vor[d]), dessen Sitzen man gewissermaßen ein Thronen nennen könnte,. obwohl auch hier ein Thron nicht dargestellt ist. Wenn nun das Sitzen und besonders das Thronen im eigentlichen Sinne bei Zeus eines der vorzüglichsten und durchgreifendsten Kennzeichen seiner überlegenen Würde, seiner königlichen Herrschergewalt und seiner sieghaft friedfertigen Hoheit ist, so darf man es bedeutsam nennen, daß eben dieses Schema auf Poseidon so selten, ja, wenn es sich um eigentliches Thronen handelt, so verschwindend selten angewendet worden ist, und diese Thatsache erscheint um so bedeutsamer, je gleichmäßiger sie in den Monumenten aller Kunstgattungen und Perioden sich wiederholt; sie beweist, daß Poseidon von der gesammten antiken Kunst nicht allein weniger erhaben denn Zeus, weniger als ein großer Gott schlechthin, denn als ein solcher aufgefaßt worden ist, der zu thätigerem Handeln und persönlichem Eingreifen bereiter war und sein mußte, als Zeus, welcher seinen olympischen Herrschersitz nicht zu verlassen braucht, um seinen Willen im Himmel und auf Erden zur Geltung zu bringen.

An die Stelle des Sitzens und Thronens tritt bei Poseidon ein Schema, von dem Zeus noch unbedingter ausgeschlossen ist, als Poseidon vom eigentlichen Thronen, ja welches in seiner Gesammtheit Poseidon ganz ausschließlich zukommt, nämlich das Stehn mit dem einen mehr oder weniger, aber stets hoch aufgestützten Fuß und dem auf dem erhobenen Schenkel ruhenden einen, dem auf den Dreizack gestützt erhobenen andern Arme. Theilweise, nämlich ohne das hohe Aufstützen des einen Armes, findet sich diese Stellung, welche O. Jahn am ausführlichsten, aber nicht in allen Punkten richtig erörtert hat[e]), auch bei anderen mythischen und außermythischen Personen ziemlich weit, wenn auch, wie Jahn richtig bemerkt hat, mit einigen nicht zu vernachlässigenden Modificationen, verbreitet wieder. Im letzten Grunde beruht sie, was auch für ihre höchste Entwickelung bei Poseidon wichtig ist, auf der physiologischen Thatsache, daß wir stehend, besonders längere Zeit stehend den einen Fuß zu entlasten suchen und so länger und gemächlicher zu stehn vermögen, als auf beiden Füßen; sie enthält daher mimisch nicht allein eine gewisse Lässigkeit und ein Streben nach Bequemlichkeit[f]), sondern weist, eben als Vorbeugungsmittel gegen Ermüdung[g]) auf eine mehr oder weniger empfundene

a) S. Helbig, Wandgemälde aus den v. Vesuv verschütteten Städten Campaniens No. 1266. Vergl. Atlas Taf. XII. No. 24.

b) Vergl. Bd. II. S. 177.

c) S. m. Pompeji 3. Aufl. S. 198. Leider bei der Bearbeitung des Zeus übersehn.

d) Mon. dell' Inst. II. 60, Gerhard, Etruskische Spiegel I. 76.

e) Archaeolog. Aufsätze S. 38 f. Ganz aus dem Spiele hätten die Bildwerke bleiben sollen, welche die Rüstung von Kriegern, das Anlegen von Beinschienen, das Befestigen von Sohlen u. dergl. darstellen, eben so das niedrige Aufstellen eines Fußes wie z. B. bei der Aphrodite von Melos und in anderen parallelen Beispielen, von denen weiterhin bei den Poseidonstatuen die Rede sein wird.

f) Vergl. Stephani im Compte-rendu de la comm. imp. arch. de St. Pétersb. pour l'année 1862 S. 61. Note 1.

g) Vergl. Jahn a. a. O. S. 40 in der Note und E. Braun, Griech. Götterlehre S. 255.

Erschlaffung hin, welche sich mit der höchsten Würde und Gehaltenheit nicht verträgt, weshalb dies Schema von den Darstellungen des Zeus fast gänzlich[a]) ausgeschlossen ist. Im realen Leben kann man diese Stellung bei Hirten, welche die weidende Heerde überwachen, ganz besonders häufig aber bei Seeleuten aller Meere beobachten, welche am Ufer stehend auf das Meer und die vorbeisegelnden Schiffe hinaussehn. Dem gemäß finden wir sie in der alten Kunst z. B. bei dem Hirten Argos wieder (Bd. II. S. 467, Atlas Taf. VII. No. 7, 8, 11, 14), ferner bei Personen, welche abseitstehend den Verlauf einer Begebenheit abwarten, wie z. B. Hermes beim Parisurteil (m. Gall. heroischer Bildw., Taf. XI. 5, 6), bei Triptolemos' Aussendung auf der Poniatowskyvase, bei einer delischen Nymphe in dem Vasenbilde mit Apollons Ankunft (Denkm. d. a. Kunst II. No. 140), bei dem Thanatos oder Sosthenes der Ficoronischen Cista (das. I. No. 309). Weniger gespannt beobachtend als diesen, daher auch etwas lässiger finden wir in dieser Stellung die münchener Alexanderstatue, welche Brunn[b]) richtig erklärt hat, indem er sie als Darstellung des seine Heerschaaren musternden Königs auffaßt, und ähnlich erscheint die am wahrscheinlichsten dieser Alexanderstatue nachgebildete Erzstatue des Demetrios Poliorketes in Neapel[c]). Endlich ist diese Stellung natürlich bei demjenigen, welcher in einem Gespräche den Zuhörer darstellt, und findet sich so angewendet z. B. bei Hermes im Gespräche mit Maia (?) in dem Fragmente der berliner Atlasvase (Denkm. d. a. Kunst II. No. 828), bei Peitho vor Aphrodite in der petersburger Triptolemosvase (Cte.-rend. 1862, Taf. 4), bei Kastor in dem Vasenbilde mit den vier Helden auf der Hasenjagd (Denkm. d. a. Kunst I. No. 212), bei dem Jünglinge mit dem Pilos auf der Ficoronischen Cista und — modificirt durch das Hineinziehn einer Trauerstellung — schon bei dem Antilochos in der polygnotischen Nekyia[d]). Stark umgewandelt und in das schwungvoll Gewaltige hinübergeführt, begegnen wir dieser Stellung wieder bei dem mächtigen Auftreten der Melpomene (z. B. in der Statue Denkm. d. a. Kunst II. No. 747) und vielleicht bei Apollon im Marsyaskampfe[e]), wenn hier nicht der Ursprung der Stellung darin zu suchen ist, daß das aufgestützte Bein der Kithara als Unterlage dienen sollte. Für Poseidon aber bietet diese, ohne Zweifel dem Leben des Seemanns abgelauschte Stellung, bei ihm aber, wie gesagt und nur bei ihm verbunden mit dem hohen Aufstützen des einen Armes auf die Triaena und eben dadurch über das bei Menschen Beobachtete gesteigert, das eigentlich classische und bedeutungsvolle Schema, welches uns in allen Gattungen von Monumenten am häufigsten entgegentritt, den Gott als Herrscher des Meeres charakterisirt und ihn, je nach den weiterhin zu erörternden Modificationen als den bezeichnet, der bald lässig und bequem, bald fest und stolz sein Gebiet oder das Treiben der unter seinem Schutze stehenden Menschen und ihrer Schiffe überschaut.

Andere Stellungen des stehenden Poseidon sind für ihn nicht charakteristisch und können, wie bei anderen Personen, so namentlich auch bei Zeus nachgewiesen

---

a) Eine Ausnahme s. im Atlas Taf. I. No. 33.

b) Beschreib. d. Glyptoth. 2. Aufl. No. 153, abgeb. Denkm. d. a. Kunst I. No. 169 und Clarac, Mus. de sculpt. V. pl. 838. No. 2108. Dasselbe gilt von der falsch restaurirten Statue im Palast Altemps in Rom b. Clarac a. a. O. pl. 854 D. No. 2211 D.

c) Abgeb. Denkm. d. a. Kunst I. No. 221 a, Clarac a. a. O. pl. 840. No. 2106.

d) Vergl. Jahn a. a. O. und Kieler philol. Studien S. 110.

e) Jahn a. a. O. S. 38. Note 15.

werden und von den Stellungen des schreitenden, kämpfenden oder sonst bewegten Poseidon wird man dasselbe sagen müssen, wenn man eine kleine Anzahl von besonders heftigen Bewegungen bei Poseidon als bei Zeus unnachweisbar ausnimmt.

Gehn wir von den Compositionsschematen der ganzen Gestalt zu der die Gesammterscheinung so wesentlich bedingenden und bestimmenden Gewandung über, so wird man auch hier keine absolute, wohl aber eine bedeutsame relative Verschiedenheit zwischen Zeus und Poseidon hervorzuheben haben. Das will so verstanden sein: es giebt keine Art der Gewandung bei Zeus — die römische Juppitertracht der 6. Gruppe V. Classe der Zeusstatuen[a]), welche auch in römischen Reliefen[b]) wiederkehrt, ausgenommen — in der nicht auch Poseidon, und kaum eine Tracht bei Poseidon, wenn man die in ihren Einzelheiten auch bei Poseidon singuläre des vaticanischen Reliefs oben S. 230, Rel. 4 ausnimmt, in der nicht auch Zeus erschiene; und zwar gilt dies von den Monumenten aller Kunstgattungen und Perioden. Der Unterschied aber liegt, außer bei den ältesten, einer bestimmten Charakteristik überhaupt baren Monumenten, in der Anwendung der verschiedenen Arten der Gewandung bei dem einen und dem andern Gotte. Während in der griechischen Kunst der besten Zeiten, wie seines Ortes[c]) bereits bemerkt worden ist, bei Zeus die weite Himationtracht oder sonst eine Bekleidung vorherrscht, welche der Gestalt Breite und Fülle und damit eine erhöhte Würde verleiht, findet sich bei Poseidon überwiegend die Beschränkung auf ein kleineres Gewand oder die völlige Nacktheit. Das tritt uns am auffallendsten bei den Statuen beider Gottheiten entgegen. Denn während, »abgesehn von alterthümlichen und wiederum von römischen Darstellungen nackte Zeusbildungen sowohl in den kunstgeschichtlich nachweisbaren Typen als auch unter den erhaltenen Monumenten, unter welchen sie sich fast ganz auf kleine Bronzen griechischen, Reliefdarstellungen und Wandgemälden römischen Ursprungs beschränken, zu den Seltenheiten gehören«[d]), sind fast alle Hauptstatuen des Poseidon völlig unbekleidet (s. Cap. VI.) und eine weite, aber auch anders als bei Zeus angeordnete Himationtracht findet sich einzig bei der zweiten Dresdener Statue (Cap. VI. No. 5). Aber auch in Münztypen überwiegt der völlig nackte oder auf ein geringfügiges Gewand beschränkte Poseidon den irgendwie reichlicher bekleideten in ganz außerordentlichem Maße und dasselbe gilt von Gemmen, von Reliefen und von Wandgemälden, nur nicht von Vasenbildern der freien und späten Stilarten, in denen Poseidon überwiegend oft ganz und gar zeusartig erscheint, ohne daß ein mehr charakteristischer Typus, bei dem auch die Gewandung stärker beschränkt oder wo dieselbe ganz beseitigt ist, ausgeschlossen wäre. Wer sich nun der künstlerischen und idealen Bedeutung der Gewandung bewußt ist, der muß den hier hervortretenden Unterschied zwischen den beiden Kronidenbrüdern als höchst bedeutsam erkennen. Unter der künstlerischen, man könnte auch sagen der formalen — Bedeutung der Gewandung möge das verstanden werden, was die Art der Gewandung für den unmittelbaren Eindruck der ganzen Erscheinung einer Göttergestalt mit sich bringt, während unter der idealen Bedeutung das gemeint ist, was über jenen unmittelbaren Eindruck

a) Bd. II. S. 140 f.
b) Das. S. 180.
c) Das. S. 70.
d) Das., vergl. S. 150 f., S. 181, S. 192.

noch hinausliegt. Da wird man nun aber nicht verkennen, daß, während eine reiche und weite Gewandung rasche Bewegungen, größere körperliche Thätigkeit wenn auch nicht ausschließt, so doch jedenfalls hemmt und in der Art erschwert, daß es für den Menschen, welcher sich rasch bewegen, welcher kräftig handeln will oder muß, natürlich erscheint, die ihn umhüllende weite Gewandung zu beseitigen, — was ja bei dem griechischen Himation mit einem Rucke geschehn konnte —, man wird nicht verkennen, daß der reich und lang Gewandete zu unmittelbarer Thätigkeit und Bewegung weniger geeignet und geneigt erscheint, als derjenige, welcher nur wenig oder gar nicht bekleidet ist und daß folglich der nackte oder nur mit einem um die Schultern flatternden Chlamydion bekleidete Poseidon uns beweglicher, thatbereiter, auf Bewegung und körperliche Thätigkeit mehr angewiesen erscheinen wird, als der würdevoll lang bekleidete Zeus, auch da, wo Beide in voller Ruhe vor uns stehn. Der Unterschied dieses idealen Eindruckes ist aber ohne Zweifel von der bildenden Kunst, welche ihn so consequent festgehalten hat, beabsichtigt; auch er vergegenwärtigt uns, so gut wie das Sitzen bei Zeus und das Stehn bei Poseidon (oben S. 247), gegenüber dem in olympischer Ruhe übermächtig herrschenden Könige Zeus, der seinen Willen durch seine Boten oder durch himmlische Zeichen kundthut oder in geheimnißvoller geistiger Weise auf die Menschen wirkt, den weniger erhabenen Gott des unruhigen Meeres, der, auf materiellere Einwirkung auf Natur und Menschenleben angewiesen, wie er es überall in der Poesie thut, persönlich anwesend sein, eingreifen, körperlich handeln muß, wo er seine göttliche Macht zur Geltung bringen will.

Hiermit hangt weiter auf's engste die Ausprägung der poseidonischen Körperformen zusammen. Während wir bei Zeus[a]) einen wohl kräftigen, aber nicht wuchtigen oder athletisch ausgewirkten Körperbau zu erwarten haben und in der That nachzuweisen vermögen, werden wir uns den Körper Poseidons schwerer, massenhafter, mit kräftigerer Muskulatur[b]) und mächtigeren Gliedern vorzustellen haben, dazu angethan, anstatt wie Zeus die Blitzesflamme, die eherne Triaena zu schwingen und mit ihr Felsen zu spalten, Wogen aufzuregen und die Erde zu erschüttern. Sehr bestimmt weist auf solchen gewaltigen Körper- und Gliederbau die Hervorhebung der Brust Poseidons bei Homer (Il. II. 479) hin, denn es ist mit Recht bemerkt worden[c]), daß der Entwickelung der Brust allezeit die oberen Gliedmaßen entsprechen, welche auch bei Seeleuten vorzugsweise thätig sind und durch die freieste Übung aller Kräfte die größte Ausbildung erhalten, während die unteren Extremitäten freilich auch fest und stämmig, aber weniger mannigfaltig ausgebildet erscheinen. Ob wir nun freilich ganz diese seemännische Körperausbildung bei Poseidon nachweisen, ob wir ihn gradezu als das Ideal des Seemanns bezeichnen können[d]), muß dahinstehn; unverkennbar aber ist die bildende Kunst schon von alten Zeiten her beflissen gewesen, Poseidons Körper kraft- und wuchtvoll und zur energischesten Thätigkeit fähig auszugestalten. So erscheint uns der Gott auf den Münzen von Poseidonia (oben S. 221 f.), wenigstens in einigen archaïstischen Reliefen (S. 231), als der Inbegriff aller gewaltigen und zermalmenden Kraft

a) Vergl. Bd. II. S. 69.

b) S. Brunn, Ann. d. Inst. von 1857. p. 190.

c) S. E. Braun, Griech. Götterl. S. 254. Vergl. auch Böttiger, Kunstmythol. II. S. 349.

d) Braun a. a. O.

im Parthenongiebel (S. 235) und so werden wir ihn uns aller Wahrscheinlichkeit nach in Euphranors Gemälde (S. 239) vorzustellen haben; so finden wir ihn wieder in mehren seiner besten Statuen, besonders in der ostiensischen im Lateran, der von Scherschell, der madrider und der albanischen (Cap. VI. 1, 11, 8, 3), in mehren der schönsten Münztypen, zumal in denen des Demetrios Poliorketes (Cap. VII. Münztafel VI. No. 2. u. 12), in einigen vorzüglichen Gemmen und wenigstens auch in einigen Reliefen (Cap. VIII. No. 1. 9. 14). Ob dagegen die Kunst dem Poseidon einen »etwas schlankeren« Körperbau gegeben habe, als dem Zeus, wie O. Müller und Brunn übereinstimmend angeben[a]), muß zweifelhaft erscheinen, eben so wie das Motiv für eine solche Bildung schwer zu finden sein würde. Ganz im Gegentheil ist Poseidon in seinen besten Darstellungen eher etwas gedrungener und kürzer im Torso, breiter in den Schultern, fleischiger, massiger als Zeus; nur von einigen archaïschen, archaïstischen und archaïsirenden (Sarkophag in Villa Albani) Monumenten, namentlich in rothen Vasenfiguren des strengen Stils und dann z. B. von der vaticanischen Statue (Cap. VI. No. 13) würde man mit Recht sagen können, daß sie schlanker sind, als Zeus gebildet zu werden pflegt; aber bei den Vasengemälden hangt das mit dem Stil an sich zusammen, der namentlich um die Leibesmitte schlanke Gestalten liebt. Die vaticanische Statue aber ist die als Poseidon am wenigsten sicher verbürgte, jedenfalls eine der geringsten, also am wenigsten geeignet, zur Ableitung allgemein giltiger Idealzüge zu dienen. Bei der Statue von Scherschell dagegen, an welche Brunn seine Bemerkung anknüpft, kann derselbe nur durch die schlechte Abbildung in einem Holzschnitte der französischen »Illustration« getäuscht worden sein, denn sie zeigt grade einen besonders fleischigen Körper und bei der kolossalen Statue im Lateran, immer doch dem imposantesten der auf uns gekommenen Poseidonbilder, ist der Torso beinahe etwas zu kurz gebildet, so wie derjenige des todten Giganten in Neapel aus der attalischen Weihgeschenksgruppe (Atlas Taf. V. No. 6).

Gelangen wir so zum Kopftypus des Poseidon und zu den ihn von demjenigen des Zeus unterscheidenden Merkmalen, so kann man grade hier zunächst nicht energisch genug darauf dringen, mit der Herbeischaffung eines genügenden und zuverlässigen Materiales zu beginnen. Daran hat es bisher gar sehr gefehlt. Winckelmann knüpft seine wenigen Bemerkungen über die Unterschiede des Zeus- und Poseidontypus[b]) nur an den Kopf der ihm als die einzige des Gottes geltenden Statue, die zu seiner Zeit in der Villa Medicis in Rom stand und jetzt durchaus verschollen ist (s. unten Cap. VI.), wenn er sagt: »Der schöne Kopf der einzigen Statue des Neptunus zu Rom in der Villa Medicis scheinet nur allein im Barte und in den Haaren sich von den Köpfen des Jupiter etwas zu unterscheiden. Der Bart ist nicht länger aber krauser und über der Oberlippe ist derselbe dicker[c]). Die Haare sind lockicher und erheben sich auf der Stirn verschieden von dem gewöhnlichen Wurfe dieser Haare am Jupiter«.

---

a) O. Müller, Handb. § 354. 6, Brunn a. a. O. Vergl. auch Feuerbach, Gesch. der griech. Plastik S. 155.

b) Gesch. d. Kunst Buch V. Cap. 1. § 36, vergl. Vorläufige Abhandlung § 23.

c) Vorläuf. Abhandl. a. a. O.: »Der Bart ist nicht etwa länger, oder so, wie er bei andern, dem Neptun untergeordneten Meergöttern zu sein pflegt, das heißt: gestreckt und gleichsam naß, sondern er ist krauser als beim Jupiter, und der Knebelbart ist dicker«.

Böttiger[a]) wiederholt zunächst diese Bemerkungen Winckelmanns, die er vortrefflich nennt, fügt in Betreff der Haare hinzu, »sie machen keinen Bogen, der von oben wieder herabfällt«, meint, der Kopf in Dresden (Augusteum II. 19. 2) stimme weit mehr, weil er viel krauseres Haar habe, zum Neptun, als wie Becker deute (S. 11) zum Pluto-Serapis, weist sodann auf den Kopf im Museo Chiaramonti (Mus. Chiaram. tav. 24) hin und schließt mit der Behauptung: »immer gehörte es aber auch bei der Idealbildung Neptuns unerläßlich dazu, daß die Miene des Gottes selbst mild, gütig war«, für welche er indessen bestimmte Monumente nicht anführt und welche sich schwerlich mit der andern (S. 348) recht verträgt: etwas Rauheres müsse sich selbst in den Gesichtszügen Poseidons, vor allem aber in seinem Haar- und Bartwurf offenbaren.

Eine breitere und bestimmtere Grundlage seiner Schilderung des Poseidontypus bietet O. Müller[b]), diese Schilderung selbst aber, welche sich auf die Bemerkungen beschränkt: die Kunst gebe dem Gesichte des Poseidon eckigere Formen und weniger Klarheit und Ruhe in den Zügen, auch ein weniger fließendes und geordnetes, mehr gesträubtes und durcheinandergeworfenes Haupthaar als dem Zeus, trifft am meisten auf die in der Anmerkung zuerst genannte Büste Chiaramonti, dann etwa noch auf die kleine herculaner Bronze (Ant. di Ercol. VI. 9), kaum auf das große Medaillon am Bogen von Rimini und den Kopf der ehemals mediceïschen Statue zu, so weit man über diesen nach der Zeichnung bei Winckelmann urteilen kann, und gewiß nicht auf die Poseidonköpfe auf den von Müller angeführten Münzen.

Feuerbach[c]) nennt wiederum Nichts von dem Material seiner Bemerkungen: die Bildung des Gesichts Poseidons ähnele dem des Zeus, nur fehle ihr die höchste göttliche Klarheit und Ruhe und das Haupthaar sei mehr durcheinandergeworfen, zerstreut und mit dem Ausdruck einer gewissen Wildheit gesträubt, allein offenbar hat auch er hauptsächlich unter dem Eindrucke des Kopfes Chiaramonti gestanden, welchen er kurz vorher »besonders charakteristisch« nennt, obwohl seine Schilderung nicht in allen Stücken auf diesen paßt.

Auch E. Braun[d]), wo er scheinbar eine allgemein giltige Schilderung des Poseidonideales entwirft, beschreibt lediglich diese Büste, freilich ohne sie zu nennen, wie sich, abgesehn von allem Andern, aus einer zweiten auf die bewußte Büste bezüglichen wesentlich identischen Beschreibung[e]) ergiebt.

Dasselbe gilt von Burckhardt[f]).

Brunn endlich[g]) nennt keine bestimmten Darstellungen als die Grundlage der Bemerkungen, welche er über die Formen und den Ausdruck des Poseidonkopfes im Vergleiche zum Zeuskopfe macht und unter welche er auch den Ausdruck des Kopfes der Statue von Scherschell, so wie er diesen aus einer Holzschnittillustration zu erkennen glaubte, subsumirt.

---

a) Kunstmythol. II. S. 348 f.
b) Handb. § 354. Anmerk. 6.
c) Gesch. d. griech. Plastik II. S. 155.
d) Griech. Götterl. S. 254.
e) Vorschule der Kunstmythol. S. 11 zu Taf. 16.
f) Cicerone 1. Aufl. S. 421.
g) Ann. dell' Inst. von 1857 p. 189 sq.

Beginnen wir mit der Feststellung des Apparates, so muß hervorgehoben werden, daß bei der allgemein anerkannten großen Familienähnlichkeit zwischen Zeus und Poseidon zur Erforschumg des besondern Charakters des letztern, so fern es sich um das mittlere normale Idealbild handelt, keinerlei nicht äußerlich und unzweideutig als Poseidon verbürgtes Monument zum Ausgangspunkte genommen werden darf. Die Büste Chiaramonti muß daher, so entschieden sie bisher in erster Reihe, wenn nicht ausschließlich, berücksichtigt worden ist, zuvörderst zurückgestellt werden, weil sie nicht allein in ihrer Bedeutung nicht äußerlich beglaubigt ist, sondern weil sie, als ein so prägnantes Charakterbild des Meergottes sie sich bei analytischer Entwickelung ergeben mag, dennoch von den verbürgtesten Poseidonköpfen in manchem Betracht so weit absteht, daß sogar ein Zweifel, ob sie nicht vielmehr einen Meerdämon untergeordneten Ranges angehe, nicht ungerechtfertigt genannt werden kann. Verbürgte Poseidonköpfe dagegen haben wir erstens in dem Reliefmedaillon des Augustusbogens in Rimini (Atlas Taf. XI. No. 7) und in dem palermitanen Mosaïk (das. No. 8), zweitens in einer ziemlichen Anzahl Münzen, darunter sehr schöne griechische auf Münzen der Bruttier (Münztafel V. No. 1), Messanas (das. No. 10), Boeotiens (das. No. 3), Makedoniens (das. No. 5), Hierons II. (das. No. 12. a. b.) und des Antigonos (das. No. 11. a. b.), römische auf Münzen der gentes Lucretia, Plautia, Pompeia (das. No. 17, 18, 19). Drittens sind verbürgte Poseidonköpfe diejenigen der unbezweifelbaren Poseidonstatuen, viertens diejenigen einiger Wandgemälde, einiger Reliefe und am wenigsten sicher die einiger Gemmen.

Wie steht es nun, wenn aus der Gesammtheit dieser Monumente das normale Poseidonideal abgeleitet oder an ihr die oben an dessen Charakteristik gestellte Forderung controlirt werden soll? Daß sich unter ihnen sowohl den Formen wie dem Ausdrucke nach die größten Verschiedenheiten finden, darf uns an sich nicht irre machen, denn so ziemlich dieselbe Erscheinung tritt uns nicht allein bei Zeus, wo sie ihres Ortes geflissentlich hervorgehoben und beleuchtet worden ist, sondern mehr oder weniger bei allen griechischen Gottheiten entgegen und erklärt sich sehr natürlich und einfach daraus, daß keine dieser, durch eine Vielzahl von einander unabhängiger Culte getragenen Gottheiten ein in sich schlechthin einheitliches Wesen darstellt, ja daß bei nicht wenigen gegenüber der Mannigfaltigkeit der Cultusanschauungen die Einheitlichkeit in nicht viel mehr als dem Namen besteht, welche durch die poetische Gestaltung allerdings noch gekräftigt wird. Wenn man gleichwohl bei den Kunstdarstellungen dieser Gottheiten von einem mittlern und kanonischen Ideale reden darf, so beruht dies zum größten Theil auf der poetischen Vorgestaltung einerseits, auf dem normgebenden Einfluß eines hervorragenden künstlerischen Musterbildes andererseits. Die ausgleichende und eine mittlere Norm schaffende poetische Praeformirung fehlt nun bei Poseidon, auch bei dem Ideal des Poseidonkopfes so wenig wie bei den Typen der anderen Gottheiten und ihre beiden am Eingange dieses Capitels genannten Grundlagen sind auch an den Monumenten nachweisbar. Aber auch hier, ja hier in ganz besonderem Maße gilt, was schon bei der ganzen Gestalt gesagt werden mußte: die erstere Grundlage, der Umstand, daß Poseidon als großer Kronide und Bruder des Zeus gefaßt wurde, macht sich in der allgemeinen Zeusähnlichkeit Poseidons in so hervorragendem Maße geltend, daß es schwer wird, die Einflüsse der zweiten, des Umstandes, daß

Poseidon Gott des Meeres ist, in den oben a priori daraus abgeleiteten Consequenzen an den Monumenten thatsächlich nachzuweisen und sichere Kriterien zur Unterscheidung des Poseidon vom Zeus in dem Kopftypus aufzustellen. Und dennoch, wenn wir uns angesichts der Monumente fragen, ob sie uns wirklich Poseidon, wie wir es erwarten müssen, materieller, weniger edel und erhaben, unruhiger, leidenschaftlicher als Zeus vor die Augen stellen, so werden wir dies freilich kaum für ihre Gesammtheit, aber allerdings für einen guten Theil derselben zu bejahen im Stande sein. Von vielen Poseidonköpfen — und diese dürfen als die eigentlichen Charakterbilder gelten — darf man in der That behaupten, daß ihnen ganz besonders im Ausdruck, um mit diesem zu beginnen, das fehle, was Zeus als ein geisteshohes Wesen, als den allweisen Regierer der Welt erscheinen läßt, daß Poseidon sich in ihnen mehr als ein thatkräftiger denn als ein gedankentiefer Gott darstellt. Deswegen berührt sich der Poseidontypus besonders nahe mit dem Zeustypus der ihres Ortes[a]) näher bezeichneten und in ihren Exemplaren aufgeführten zweiten Classe, derjenigen, welche den donnerfrohen Kronion schildert, ungleich weniger nahe mit den Zeustypen der ersten und dritten Classe, welche die Weisheit des obersten Gottes und die Milde des πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε überwiegend hervorheben. Ja man kann in gewissen Fällen, wie z. B. der petersburger Büste (Atlas Taf. II. No. 8) einer-, der syrakusaner Büste (Atlas Taf. XI. No. 14) andererseits, gar wohl in Zweifel sein, ob man es mit einem Poseidonkopf oder mit einem dieser kraftvollen oder der mehr in's Düstere hinübergeführten Zeusköpfe zu thun hat, während freilich in anderen Fällen, so z. B. in dem grandiosen palermitaner Mosaïk (Atlas Taf. XI. No. 8) der Ausdruck kaum zurückgehaltener leidenschaftlicher Erregung bei Poseidon Alles überbietet, was wir selbst bei den bewegtesten Zeusköpfen finden. Einen Zeuskopf der ersten Classe dagegen wird kein Kundiger so leicht als Poseidon ansprechen und es ist hoffentlich mit Recht grade der Ausdruck von Gedankentiefe und das sinnend gesenkte Auge bei der Lansdowne'schen Halbfigur des Zeus (Atlas Taf. II. No. 13) gegen deren Benennung als Poseidon geltend gemacht worden[b]), welcher der Eine und der Andere wegen des schlichter herabfallenden Haares dieses Kopfes geneigt sein mochte. Und auch von den milden Zeusköpfen der dritten Classe unterscheiden sich die Poseidonköpfe von mildem Ausdruck in bemerkenswerther Weise. Denn während sich mit der echt väterlichen Milde der Zeusköpfe ein Element heiterer Ruhe verbindet, welches als der Ausdruck dauernden Gleichgewichtes im Gemüth erscheint, ferner ein Zug unbedingter Überlegenheit und göttlichen Erbarmens mit der Menschenwelt, auf welche Zeus von seinem Olymp oder Ida herabschaut, gilt von den milden Poseidonköpfen, wenigstens von den wirklich charakteristischen derselben das, was Brunn[c]) nur etwas zu allgemein als Charakter der Poseidonphysiognomie ausgesprochen hat in den Worten: la mente del dominatore delle acque [comparisce o piu perturbata ed appassionata, das würde von den zuerst besprochenen Köpfen gelten] oppure mostra qualche cosa di quella malinconia che rimane ove hanno cessato le perturbazioni: malinconia che in tante rappresentanze

a) Bd. II. S. 74 und 82 f.
b) Bd II. S. 80.
c) Ann. dell' Inst. von 1857 (XXIX) p. 189 sq.

di esseri marini dagli artisti antichi è stata espressa a maraviglia. Tal carattere conviene appunto al dio quando si sta in riposo. Diese Poseidonköpfe, vorweg derjenige der lateranischen Kolossalstatue (Atlas Taf. XI. No. 1 und 2) zeigen in der That eine gewisse Abspannung, welche als das Ergebniß beschwichtigter Leidenschaft, nicht als dasjenige ungestörten Gleichgewichtes im Gemüth erscheint.

Eine dritte Art von Poseidonköpfen, als deren Beispiele hier derjenige der Albani'schen Statuette (Atlas Taf. XI. No. 5) und derjenige der ersten Dresdener Statue (Atlas Taf. XI. No. 6) genannt sein mögen, unterscheidet sich von irgendwelchen Zeusköpfen durch den Ausdruck mehr oder weniger gespannter Aufmerksamkeit, mit welcher der beobachtende Blick auf einen bestimmten nähern oder fernern Gegenstand gerichtet ist. Wir werden den Gott, dessen Kopf diesen Ausdruck zeigt, am Meeresufer oder am Hafeneingange stehend und das Treiben der unter seinem Schutz und seiner Herrschaft stehenden Menschen, der an- oder abfahrenden Schiffe überwachend denken dürfen; verbindet sich hiermit die oben näher beschriebene und analysirte Seemannsstellung, so werden wir nicht verkennen dürfen, daß die Art, wie Poseidon in diesen Bildwerken beobachtend, den Blick auf ein concretes irdisches Object fixirt, dargestellt ist, ihn einer niedern und beschränktern Sphäre zuweist, als die des Zeus ist, dessen Auge, wie es uns seine schönsten Darstellungen zeigen, von Himmelshöhen herab in's Ungemessene oder auf die ganze zu seinen Füßen liegende Welt gerichtet erscheint und dessen Blicken wir daher kaum auf irgend einem Punkte zu begegnen vermögen.

Wenn es endlich Köpfe des Poseidon giebt, welche die im Vorstehenden angedeuteten feineren Unterschiede des Ausdruckes zwischen ihm und Zeus verwischen und nur durch äußere Kriterien richtig bestimmt werden können, so sind diese zum Theil als Arbeiten untergeordneten Ranges zu bezeichnen, können aber auch da, wo sie an sich sehr schön sind, wie z. B. auf den Münzen von Messana, als echte Charakterköpfe des Meergottes kaum mehr anerkannt werden.

Über die Merkmale und Eigenthümlichkeiten, durch welche sich Poseidon- von Zeusköpfen in den Formen unterscheiden, ist es sehr schwer, Gemeingiltiges aufzustellen; am wenigsten genügt, was bisher von einzelnen Monumenten, zumal der mehrgedachten Büste Chiaramonti Abgeleitetes in dieser Hinsicht gesagt worden ist. Überblickt man die ganze Reihe der oben (S. 253) kategorienweise angeführten sicheren Poseidonköpfe, so stößt man auf die größten Verschiedenheiten. Eine Anzahl vortrefflicher Köpfe des Meergottes — obenan mögen diejenigen der Statuen von Scherschell (Atlas Taf. XI. No. 3) und in Madrid (das. No. 4) genannt werden, sind in den Formen merklich weniger edel, als irgendwelche gute Zeusköpfe; ihre Proportionen sind gedrungener, die Stirn ist niedriger, die Nase breiter, der Knochenbau erscheint derber, besonders im Jochbein kräftiger, die Weichtheile bewegen sich in stärkeren Schwellungen als bei den feiner modellirten Köpfen des Zeus. Man wird bei diesen Poseidonköpfen an ein Dichterwort erinnert und fühlt sich versucht zu sagen: sie hat Natur aus derberem Stoff gemacht. Das sind ohne Zweifel charakteristische und mit idealer Absicht gewählte und durchgebildete Züge. Aber sie finden sich keineswegs bei allen Poseidonköpfen wieder; das grandiose palermitaner Mosaik z. B. und das große Reliefmedaillon von Rimini (Atlas Taf. XI. No. 8 u. No. 7) sind in den Formen durchaus nicht niedriger gefaßt als Zeus und wenn nicht insbesondere das erstere Bild zu oberst der beigegebene Dreizack

bestimmte und dann der höchst erregte Ausdruck von irgendwelcher uns bekannten guten Zeusdarstellung unterschiede, würde man bei seiner Benennung sich kaum recht sicher fühlen. Bei noch anderen Poseidonköpfen, wie z. B. dem der ersten dresdener Statue (Atlas Taf. XI. No. 6), welche man auch kaum weniger edel, als Zeusköpfe nennen kann, findet sich gleichwohl in den Formen, besonders in den Weichtheilen des Gesichtes jene etwas schärfere Modellirung, welche uns mehr als das falten- und furchenlose Fleisch der Zeusköpfe an irdische und von irdischen Einflüssen angreifbare Materie erinnert; es sind das Gesichter, welche dem Sonnenbrande und Wind und Wetter ausgesetzt gewesen. Von diesen Poseidonköpfen kann man nicht, wie von Zeusköpfen, sagen, daß die Jahrhunderte über sie hinweg gegangen sind, ohne ihre Spuren zu hinterlassen; es fehlt ihnen eben deshalb Etwas von der gleichsam bedingungslosen Göttlichkeit des Zeus, Poseidon erscheint in der That einer niedern, materiellern Sphäre des Daseins zugewiesen. Am allermeisten gilt dies von der Büste Chiaramonti (Atlas Taf. XI. No. 11 u. 12), welche aber grade schon deswegen nicht als die reine Norm des Poseidonideales betrachtet werden kann. Bei ihr fällt auch am meisten das unordentlicher geworfene, wie feucht hangende und in einzelnen Strippen an einander klebende Haar auf, das sich jedoch auch mehr oder weniger an anderen Poseidonköpfen wiederfindet, aber doch kaum so durchgängig und kaum so bestimmt ausgeprägt, daß man berechtigt wäre, wie dies bisher durchgängig — meistens unter dem Eindrucke der Büste Chiaramonti — geschehen ist, wirrer geworfenes und wie feucht dargestelltes Haar als eines der am meisten charakteristischen Unterscheidungsmerkmale des Poseidon- vom Zeustypus darzustellen. Und dasselbe gilt von dem Barte des Poseidon, der wohl in gewissen Exemplaren dicker, krauslockiger erscheinen mag, als an gewissen Zeusköpfen, aber durchaus nicht durchgängig in der angegebenen Weise sich vom Barte des Zeus unterscheidet. Und vollends von der Stirnbildung und vom Auge — abgesehn vom Ausdrucke — wird man in Betreff der Formen durchgreifende und allgemein giltige Kriterien zur Unterscheidung des Poseidon und des Zeus gewissenhafterweise nicht aufstellen können, womit durchaus nicht gesagt sein soll, daß nicht bei manchen einzelnen Exemplaren in den Formen auch dieser Theile so gut wie der Nase, der Wangen, des Haares und Bartes sich bald dies, bald jenes findet, das uns nicht zweifeln läßt, um welchen der beiden Brüder es sich handelt. Allein diese Eigenthümlichkeiten und Merkmale aufzusuchen und festzustellen und ihre physiognomische und ideale Bedeutung für die Nomenclatur geltend zu machen, muß als Aufgabe der Einzelkritik der Exemplare angesprochen werden, in eine Gesammtsumme der Charakteristik lassen sie sich als unter sich verschieden nicht zusammenfassen.

ZWEITE ABTHEILUNG.
Die erhaltenen Monumente.

VIERTES CAPITEL.
Die bedeutendsten Statuenköpfe und Büsten des Poseidon und die sonstigen analogen Monumente.

Den Ehrenplatz an der Spitze aller hier einschlagenden Monumente, welche nach Typen zu ordnen sind, weil sich eine kunstgeschichtliche Abfolge unter ihnen schwerlich wird aufstellen lassen,. verdient als die gewaltigste unter den auf uns gekommenen Darstellungen des Meergottes und zugleich eine, besonders im Ausdruck in hohem Grade charakteristische

No. 1, das Brustbild des Poseidon in dem im Januar 1869 auf der Piazza della Vittoria zu Palermo gefundenen und noch an Ort und Stelle befindlichen großen Mosaïk (s Atlas Taf. XI. No. 8)[a]. Hier kann es sich nur um die Darstellung des Gottes ohne Rücksicht auf ihren etwaigen Zusammenhang mit den übrigen zahlreichen Bildern des ganzen Fußbodens handeln, welchen Heydemann und Förster übereinstimmend und wohl mit Recht dem Ende des ersten oder (spätestens) dem Anfange des zweiten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung zuschreiben. Das Brustbild des Poseidon auf diesem sphärisch achteckig eingerahmten, innerhalb des Rahmens von oben nach unten und von rechts nach links 0,96 m großen Felde, erscheint wie von einer ganzen Figur des Gottes, und zwar von einer heftig bewegten entnommen zu sein, welche, wenn ganz vorhanden, in ihrer Stellung eine mehr als blos oberflächliche Ähnlichkeit mit dem Poseidon im westlichen Giebel des Parthenon gehabt haben würde. Dem entspricht bei einer leichten Wendung des Körpers nach links die sehr bestimmte Drehung des Kopfes nach der rechten Seite und die nicht vollkommen gleiche Höhe der überaus mächtigen Schultern, dem entspricht insbesondere der höchst energische und erregte Gesichtsausdruck und dem widerspricht nicht die Lage des ohnehin gegenüber den hier geschilderten gewaltigen Körperformen etwas kleinlichen und schwächlichen Dreizacks, der schwerlich überhaupt als von dem Gotte gehalten oder gehandhabt gedacht, sondern demselben, wie in mehren Münz- und Gemmenbildern, als ein charakterisirendes Attribut beigegeben ist. Daß gleichwohl nicht an die Herleitung dieses

a) Vergl. über das Ganze den eingänglichen Bericht von Heydemann in der Archaeol. Zeitung von 1869. S. 38 ff., Förster im Bull. d. Inst. von 1870. p. 8 sq.; die Besprechung des Mosaïks von Springer in einer Adunanz des Instituts vom 16. April 1869 (Bull. 1869. p. 136) ist nicht abgedruckt. Abgebildet ist der ganze Fußboden zum ersten Male nach einer mir von Prof. Cavallari geschenkten Photographie in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1873 zu dem Bericht über die Sitzung v. 12. December.

Brustbildes oder des in ihm gegebenen Typus von der genannten plastischen Figur gedacht wird, braucht kaum gesagt zu werden; müssig würde es aber auch sein, die Situation errathen zu wollen, in welcher der Künstler seinen Gott gedacht oder gebildet hatte, dem der palermitaner Mosaïcist dieses Bild entlehnte, denn der für dasselbe möglichen Situationen ist eine ganze Reihe. Nur darauf kommt es an, daß man sich eine dramatische, und zwar eine lebhaft bewegte Situation überhaupt denke und deren Einfluß auf das Idealbild des Gottes in Anschlag bringe, dessen Ausdruck ohne dies doch auch für den Gebieter der Wogen wohl allzu erregt sein möchte.

Die allgemeine Formenverwandtschaft des hier vorliegenden Poseidontypus mit demjenigen des Zeus springt in die Augen; es wird daher auch weniger darauf ankommen, dieselbe, als innerhalb derselben die charakteristischen Verschiedenheiten nachzuweisen. Dieselben beginnen im Haar und Barte. Ein so kühner und dabei unruhiger Wurf des sehr langen Lockenhaares wird sich kaum bei irgendeiner Darstellung des Zeus wiederfinden; am meisten Ähnlichkeit hat etwa noch das Haar der Halbfigur des Zeus im Louvre (Atlas Taf. II. No. 15 u. 16), welches aber viel kürzer und weniger wirr ist. Gern möchte man auch noch das gleichsam wie durch Nässe bewirkte partienweise Zusammenkleben der Poseidonlocken in dem Mosaïk als charakteristisch geltend machen, wie man dies bei der ostienser Büste im Museo Chiaramonti mehrfach gethan hat; indessen ist durch die Vergleichung anderer Köpfe in demselben Mosaïk zweifelhaft, wie viel von der Eigenthümlichkeit der Haarbildung auf Rechnung bestimmter Absicht des Künstlers und wie viel auf diejenige der Technik zu setzen ist. Größtentheils der letztern wird die Farbe des Haares zuzuschreiben sein, welche aus dem Braunen an den belichteten Stellen bis fast in's Weißliche spielt[a]), da der Künstler sich desselben Mittels des Aufsteigens aus dunkelem Localton bei der Modellirung des Gesichtes, so besonders im Nasenrücken und in dem Stück unter den Augen sowie bei derjenigen der Brust bedient hat; als charakteristisch aber darf neben der großen Fülle des Haarwuchses, welche dem ganzen Kopf in der That etwas Wildes giebt, die in krausen Wellenlinien abfließende Lage der Locken und die kräftige Niederkrümmung einiger derselben gegen die Stirn gelten, Erscheinungen, welche diese Haarbildung von dem leichten und aufstrebenden Wallen der Zeuslocken wesentlich unterscheiden und mit denen die Fülle und das wirre Gelock des Backen- und Kinnbartes und die straffe Bildung des sehr starken Schnurbartes in vollkommenem Einklange stehn, während sie die Verschiedenheiten vom Zeustypus wesentlich vermehren. Diese setzen sich in der niedrigern und besonders in den oberen Theilen schmalern Stirn fort und zu ihnen würde man vor Allem auch die Größe der scharf nach rechts hinblickenden Augen rechnen müssen, wenn diese, an sich etwas übertrieben, als formal charakteristisch aufgefaßt werden dürfte und nicht in Verbindung mit dem, auch nur unter diesem Gesichtspunkte zu beurteilenden, entschieden geöffneten Munde wesentlich als Trägerin des sehr erregten Ausdruckes erschiene, abgesehn davon, daß sie, wie andere Köpfe desselben Mosaïks, besonders der des Helios, beweisen,

---

a) Heydemann's Worte a. a. O. S. 39. No. 9: »Das nasse, weißliche Haar (auf den Schaum der Wogen deutend?) wallt wild um das Haupt« geben als ein kurzer Ausdruck die Thatsache nicht genau wieder.

zu den stilistischen Eigenthümlichkeiten des Mosaïcisten (oder seiner Periode)[a]) gehören. Im schönsten Einklange mit dem starken Aufbau des ganzen Kopfes steht die sehr kräftig gebildete, aber Nichts weniger als fein gezeichnete Nase und die breite Anlage der Jochbeine, nicht minder der überaus kräftige Hals, der in Schultern und eine Brust von seltener Gewaltigkeit, ein richtiges στέρνον Ποσειδάωνος hinüberführt, dem gegenüber der ganze Kopf mit aller seiner Haarmasse beinahe zu klein erscheint.

Bei sehr großer Verschiedenheit, ja Gegensätzlichkeit im Ausdruck hat von allen plastischen Darstellungen des Poseidon mit dem palermitaner Mosaïk in den Formen die relativ größte Verwandtschaft:

No. 2, der Kopf der Kolossalstatue im Lateran (s. Atlas Taf. XI. No. 1 u. 2)[b]). Der heftigen Erregtheit im Ausdrucke des palermitaner Brustbildes gegenüber herrscht in dem Kopfe des lateranischen Poseidon die vollkommenste Ruhe, ja, wie schon früher (s. S. 255) hervorgehoben worden ist, eine gewisse Abspannung, welche sich besonders in Form und Stellung der Augen und im Munde geltend macht, die aber so wenig von der himmlischen und selbstgenugsamen Ruhe der Zeusphysiognomie an sich hat, daß man sie ganz füglich als aus der leidenschaftlichen Erregung hervorgegangen oder nachgeblieben denken kann, welche uns das palermitaner Mosaïk vor die Augen stellt. Und somit ist auch in dem ganz entgegengesetzten Ausdrucke der beiden Monumente im Grunde nichts Widersprechendes und gewiß Nichts, das uns bei dem einen und dem andern Kunstwerk an die Darstellung eines verschiedenen Idealwesens zu denken nöthigte. Die Formenähnlichkeit beider Denkmäler aber besteht zu oberst in der beiden gemeinsamen Anlage des ganzen Kopfes mit seinem ziemlich länglichen Oval, welchem die ungleich gedrungeneren und breiteren Formen einer andern kleinen Gruppe von Poseidonköpfen (s. unten No. 3—5) gegenüberstehn, sie findet sich demnächst, wenn man nur die Verschiedenheit in den Darstellungsmitteln der Malerei (des Mosaïks) und der statuarischen Plastik recht erwägt, in der Gestaltung der Haare wieder. Hier, bei dem Statuenkopfe wie dort bildet das Haar eine sehr bedeutende Masse, welche allerdings im Mosaïk in lockerere Partien aufgelöst und zertheilt ist, hier compacter und weniger wellig, in der That wie »von der Meeresfeuchte durchzogen« (Braun) erscheint und sich hierin von dem leichten Wallen und Aufstreben des Zeushaares in charakteristischer Weise unterscheidet. Allerdings ist das Haar auch bei diesem Kopfe über der Stirn in einer beträchtlichen Masse erhoben, allein es ist in demselben nicht jenes elastische Aufbäumen ausgedrückt, welches dem Wurfe des Zeushaares eigen ist, sondern die sämmtlichen Linien dieses Haares haben eine wesentlich hangende, abfließende Richtung, wobei eine von der rechten Seite des Kopfes nach der linken hinübergeführte Locke, deren Contour sich, wie die Verfasser des

---

a) Bekanntlich kehrt dieselbe Eigenthümlichkeit in nicht wenigen pompejanischen Wandgemälden wieder.

b) S. Benndorf u. Schöne, Die ant. Bildwerke des lateranens. Museums S. 182 f. No. 287. Abgeb. ist die ganze Statue, über welche das VI. Cap, No. 1 zu vergleichen, ohne alle Ergänzungen b. Clarac, Mus. de sculpt. IV. pl. 744. No. 1797, in ihrem jetzigen Zustande b. Garrucci, Mon. del Museo Lateranense tav. 22. vgl. p. 33, besprochen von E. Braun, Ruinen u. Mus. Roms S. 739 f. No. 10. Der Kopf für sich ist im Atlas a. a. O. zum ersten Mal in größerem Maßstab und in zwei Ansichten publicirt. Ergänzt sind in ihm die Nase fast ganz und einige, aber nicht wesentliche Stücke in den Haaren und im Barte.

Laterankatalogs hervorgehoben haben, mit dem des Haaransatzes an der Schläfe zu einer langen, wenig gebogenen Linie verbindet, als besonders charakteristisch bemerkt zu werden verdient. Weniger als im Haar ist der lateranische Poseidon in dem Barte vom Zeustypus verschieden und wenn man auch zugeben mag, daß der Bart hier vielleicht um ein Geringes länger und krauser gelockt erscheinen mag, als gewöhnlich beim Zeus, so kann man doch nicht mit Braun von einem auch mit hierauf beruhenden »eigenthümlichen Gegensatze« reden, in welchem dieser Kopf zu der Physiognomie des Zeus steht. Dieser in der That vorhandene Gegensatz liegt vielmehr fast ganz im Ausdruck und wenn daneben in den Formen, so, abgesehn vom Haar in der etwas niedriger gehaltenen und weniger mannigfaltig als wenigstens bei manchen und den besten Zeusköpfen modellirten Stirn und vielleicht noch in einer leicht angedeuteten Magerkeit der Wangen, welche den Knochenbau stärker durchfühlen lassen, als dies bei dem den Bedingungen des materiellen Daseins entrücktern Zeus der Fall zu sein pflegt. In dem scharf gezeichneten, das Auge tief beschattenden Superciliarbogen dagegen, in den Formen des mäßig geöffneten Auges und in denen des Mundes giebt sich im lateranischen Poseidon der Bruder des Zeus grade so gut wie auf den ersten Blick in der Gesammterscheinung zu erkennen, während allerdings dem Poseidonkopf eigenthümlich ist die Stellung der Augen, deren äußerer Winkel etwas tiefer steht als der innere, wodurch in Verbindung mit dem Niederblick und der entsprechenden Gestaltung des ebenfalls in seinen Winkeln etwas herabgezogenen, leicht geöffneten Mundes hauptsächlich der ernste, aber eher trübe als finstere Ausdruck bewirkt wird, welcher diese ganze Physiognomie in so auffallender Weise bestimmt.

Gedrungenere Verhältnisse des ganzen Kopfes und sehr kräftig ausgewirkte Formen des Gesichtes verbinden — bei aller Verschiedenheit im Einzelnen — die folgenden Monumente zu einer eigenen kleinen Gruppe.

No. 3. Kopf der Statue von Scherschell (Iol, dem alten Iulia Caesarea) in Algerien (s. Atlas Taf. XI. No. 3)[a]). Dieser Kopf stellt uns das Bild eines höchst kraftvollen und willensstarken, aber nicht grade besonders edeln oder geisteshohen Mannes vor die Augen; der Ausdruck neigt dem Finstern zu und läßt auf verhaltene Leidenschaftlichkeit schließen. Das wiederum sehr reiche Haar, von welchem nur die vordere Lockenpartie ganz ausgeführt, der Theil auf dem Oberkopfe ziemlich glatt gelassen ist, erinnert mehr als dasjenige des lateranischen Poseidon an den, ebenfalls in der Mitte sich aus einander legenden Haarwuchs gewisser, aber bei weitem nicht der meisten Zeusköpfe[b]), unterscheidet sich gleichwohl von jenem durch ein weniger freies Aufstreben, indem die ziemlich kraus gehaltenen Locken eine Neigung zeigen, sich, allerdings nicht wie dies bei feuchtem, sondern vielmehr wie es bei hartem-, namentlich schwarzem Haare der Fall zu sein pflegt, abwärts zu krümmen, so daß wir es wohl als die Absicht des Künstlers betrachten dürfen, uns den Ποσειδῶν κυανοχαίτης zu vergegenwärtigen. Auch der sehr dichte und volle, aber nicht lange Bart, welcher den obern Theil des Kinnes — wie dies

a) Vergl. über die ganze Statue unten Cap. VI. No. 9. An dem vom Rumpfe gebrochen gewesenen Kopf ist Nichts restaurirt, gebrochen die Nasenspitze und einige Lockenenden. In größerem Maßstabe wird der Kopf hier auf photographischer Grundlage zum ersten Male publicirt.

b) Vergl. Bd. II. S. 71, 77 (No. 4), 81 (No. 12).

auch bei einigen Zeusköpfen[a]) der Fall ist — frei läßt, verräth namentlich in den Locken unter dem Kinn und im Schnurbart diese energische Krümmungstendenz starren dunklen Haares. Die sehr mannigfaltig modellirte und in ihrer horizontalen Zweitheiligkeit an Ähnliches bei Zeus erinnernde Stirn ist an sich und gemessen nicht niedrig zu nennen, macht aber doch den Eindruck als wäre sie dies, was daran liegt, daß der untere stark vorspringende Theil über den scharf abgesetzten obern Theil so entschieden überwiegt. Darin liegt aber zugleich der charakteristische Unterschied von der analog gebildeten Zeusstirn, wo diese gut ausgeführt ist, indem bei dieser dem kräftigen untern Theile als dem Sitze der Willensenergie ein klar aufstrebender oberer als der Sitz der Gedanken entspricht. Viel mehr, als einer normalen Zeusstirn ähnelt deshalb die unseres Poseidon derjenigen des Herakles in einer Reihe seiner schönsten und am besten charakterisirten Darstellungen und besonders bemerkt werden wollen in dieser Beziehung noch die beiden über der Nasenwurzel dreieckig zusammen laufenden Falten, welche, durch das Brauenrunzeln entstanden, nicht allein das Finstere in dem Ausdrucke dieses Kopfes wesentlich mit bestimmen, sondern an irdische Mühsal unwillkürlich erinnern. Bei irgend einem guten Zeuskopfe wird man trotz der höchsten Beweglichkeit der Brauenlinie diesen kleinen, aber höchst charakteristischen Zug vergebens suchen, nur derjenige in Parma (Atlas Taf. II. No. 9 und 10) hat eine Andeutung desselben, aber grade von diesem Kopf ist auch schon früher[b]) hervorgehoben worden, »daß, wenn (auch aus anderen Gründen) bei irgend einer Zeus genannten Büste der Gedanke an Poseidon nahe liegt, dies bei dem Kopf in Parma der Fall ist«. Die Verwandtschaft mit dem Heraklestypus aber beschränkt sich nicht auf die Stirnbildung; sieht man von dem dem Herakles nicht zustehenden langen Haar ab, so würden sehr geringe Veränderungen nöthig sein, um aus diesem Poseidonkopf einen Herakleskopf zu machen, ja mit diesem Gesichte würde sich das kurze herakleïsche Haar gar wohl verbinden lassen, während die gleiche Combination bei einem guten Zeuskopf eine Unmöglichkeit ist. Gänzlich herakleïsch erscheint, was von der kräftigen aber nicht eben fein gezeichneten Nase erhalten ist, und die Bildung der Wangen; die tiefen Falten, mit welchen sich diese gegen den Schnurbart und nach oben gegen die unteren Augenlider absetzen und die mit jenen leichten Falten über der Nasenwurzel im besten Einklange stehn, geben dem Kopf etwas entschieden Materielleres, als es irgend ein guter Zeuskopf zeigt, während auch in der vollen, ja etwas dicken Unterlippe man kann nicht sagen etwas Sinnliches, wohl aber wiederum ein Zug liegt, welcher uns gegenüber dem ungleich feiner gezeichneten Munde guter und mustergiltiger Zeusköpfe an materiellere Existenzbedingungen des hier geschilderten Wesens mahnt, als an welche der im Aether thronende Götterkönig gebunden ist. Schon dieser Kopf ist also wohl geeignet, die oben (S. 255) ausgesprochenen Bemerkungen über den derbern Stoff, aus dem Poseidon gemacht ist, zu rechtfertigen, während die Art, wie der Mund geöffnet ist, in Verbindung mit dem etwas starren Blicke der Augen besonders den Ausdruck verhaltener Leidenschaft bedingt, von dem am Eingange geredet worden ist.

Noch um einen beträchtlichen Grad weniger edel erscheint der Gott in

a) Vergl. Bd. II. S. 81 (No. 12), 82 (No. 13), 86 (No. 14), 87 (No. 15).

b) Bd. II. S. 85.

No. 4, dem Kopfe der Statue in Madrid (s. Atlas Taf. XI. No. 4)[a]), welche Hübner a. a. O. mit Recht als eine nicht übele Arbeit der schon manierirten Epoche charakterisirt. Wenn er aber hinzufügt: »nach nicht seltenem Vorbilde«, so ist das nur dann richtig, wenn man in Betreff der ganzen Statue an Figuren außerhalb des Kreises der Poseidondarstellungen, namentlich aber an Zeusfiguren der VI. Classe, 9. Gruppe der statuarischen Zeusdarstellungen[b]) denkt und wenn Hübner einige Zeilen vorher in Betreff des Kopfes sagt: »Der Kopf ist alt und von guter Arbeit; Haar und Bart sind stark geringelt, im Übrigen ist der Kopf dem Jupitertypus sehr ähnlich«, so wird man dem Letztern in keiner Weise beipflichten können, es sei denn, man beschränkte die Ähnlichkeit auf den ersten durch die reichlockige Haarmasse und den Bart bestimmten Eindruck, denn die Physiognomie selbst ist fast in allen Theilen von der irgend eines halbwegs charakteristischen Zeuskopfes sehr verschieden. Was aber zunächst die über dem Vorderkopfe sehr hoch aufgebaute, überhaupt sehr bedeutende und stark gekräuselte Haarmasse anlangt, muß man sich hüten, das, was in ihrer Darstellung dem Stile der »schon manierirten Epoche«, offenbar derjenigen der Antonine, angehört, mit einer Idealabsicht des Künstlers zu verwechseln. Nicht als ob die sehr mannigfaltigen und scharfen, auch meistens niederwärts gewandten Krümmungen dieser Locken von dem Künstler absichtslos und ohne Bewußtsein dessen, was er vergegenwärtigen wollte, nämlich offenbar dickes und hartes schwarzes Haar, angelegt und ausgeführt worden wären, wohl aber indem man die sehr große Unruhe und Zertheilung von Haar und Bart auf Rechnung der Manier der Epoche und der in ihr gebräuchlichen übermäßigen Anwendung des Bohrers setzt. Zieht man das ab, was in dem Haare des madrider Poseidon dieser technischen Behandlung angehört, so wird man denselben auch in diesem Stücke der scherscheller Statue verwandter finden, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Verwandt sind beide Köpfe ferner in der Anlage der Stirn, namentlich in der sehr kräftigen Behandlung der über den Brauen stark vorgewölbten Unterstirn, nur daß die ganze Stirn des madrider Poseidon, ganz besonders aber ihr oberes Stück, zunächst dem Haar in der That bedeutend niedriger ist als diejenige des Kopfes von Scherschell. Dieselben kurzen und gedrungenen Proportionen zeigen Nase und Wangen. Denn, wenngleich die Nase zum größten Theil ergänzt ist und man nicht dafür einstehn kann, daß der antike Künstler ihre Spitze eben so grob und kolbig gemacht haben würde, wie der Restaurator es gethan hat, so weist doch das erhaltene Stück des Rückens zunächst der Wurzel auf eine sehr kräftige Bildung unwiderleglich hin und eben so bestimmt wird eine größere Länge durch die gegebene Dimension bis zum Ansatze des Schnurbartes unmöglich gemacht. Sonderlich weit kann also der Ergänzer von der Absicht des antiken Künstlers in der Nasenbildung gar nicht abgewichen sein und dies wird auch noch durch die Gestaltung der Wangen belegt, bei denen die kräftige Hervorhebung des Knochengerüstes (des Jochbeines) zumal in der Profillinie

a) Hübner, Die ant. Bildwerke in Madrid S. 41. No. 14; die ganze Statue ist abgeb. b. Clarac, Mus. de sculpt. IV. pl. 749 C. No. 1796 B., vergl. unten Cap. VI. No. 4. Auch dieser Kopf wird hier zum ersten Male auf Grundlage der Photographie in größerem Maßstabe publicirt. Ergänzt ist in demselben die Nase bis auf die Wurzel und ein kleines Stück des Rückens.

b) S. Band II. S. 147 f.

der abgewandten, rechten Gesichtshälfte zur Geltung kommt, während wir die mannigfaltige Durchbildung der Musculatur besonders in der uns zugewandten linken Gesichtshälfte wahrzunehmen im Stande sind. Mit diesen kraftvollen, aber Nichts weniger als idealschönen Formen von Knochenbau und Musculatur in Stirn und Wangen, ja mit der Gestaltung der Nase durch den Ergänzer steht endlich die Bildung des Mundes, namentlich die fast wulstige Dicke der Unterlippe in vollem Einklange, während die sehr beträchtliche Öffnung des Mundes kaum recht verstanden ausgedrückt ist, ihrer Absicht nach aber wohl auf dasselbe erregbare und leidenschaftliche Wesen hindeutet, welches uns der scherscheller Kopf besser, namentlich in größerer Übereinstimmung zwischen Mund und Augen schildert. Denn die Augen des madrider Poseidon sind mit ihrer mäßigen Größe, dem schön geschwungenen Bogen des obern Lides und dem ruhigen Ausblick vielleicht der am meisten zeusartige Theil dieses ganzen Kopfes und mögen, sofern sie den geistigen Ausdruck überwiegend mitbestimmen neben dem Allgemeinen von Haar- und Bartgestaltung die oben angeführte durch die Analyse aber nicht bestätigte Äußerung über die Ähnlichkeit dieses Poseidon mit Zeus veranlaßt haben.

Als drittes verwandtes Monument scheint sich mit diesen beiden verbürgten Poseidonköpfen ein Kopf in Reihe zu stellen, welcher allerdings bisher den Namen des Zeus trägt, nämlich

No. 5, ein Kolossalkopf im Museum von Syrakus (s. Atlas Taf. XI. No. 14). Da dieses in manchem Betracht und auch abgesehn von dem ihm zu gebenden Namen interessante Sculpturwerk bisher in eingänglicher Weise noch nicht besprochen ist, dürfte die Mittheilung der im März 1873 vor dem Original aufgeschriebenen Bemerkungen nicht unangebracht sein. »Die untere Stirnprotuberanz ist übertrieben, ja gradezu monströs, erstens in ihrer ganz enormen Ausladung, welche man freilich nur in der Profilansicht ganz würdigen kann, und zweitens wegen ihrer unorganisch harten Begrenzung gegen die kurze Oberstirn. Sie macht in ihrer Behandlung und namentlich auch durch eine schräge nach der linken Seite verlaufende Horizontaltheilung den Eindruck, als bestünde sie nur aus Muskeln, ja aus einer Geschwulst dieser, welcher der Schädelbau nicht zum Grunde liegt, während doch der Ansatz des Nasenbeines das Gegentheil beweist, der seinerseits übertrieben hoch über den inneren Augenwinkeln liegt. Diese Formeneigenthümlichkeiten treten in ihrer ganzen Schärfe indessen nur bei naher Betrachtung hervor, bei der Vorderansicht des Kopfes aus einiger Entfernung, also in derjenigen, für welche das Werk bestimmt ist — und eben so in den aus einiger Entfernung aufgenommenen Photographien — wirkt dasselbe vielmehr bedeutend genug. Das Auge, bei dem die äußeren Winkel merkbar tiefer stehn, als die inneren und bei dem der höchste Punkt des stark gewölbten obern Lides und der tiefste des untern beträchtlich gegen einander verschoben sind — noch stärker als selbst bei der Farnesischen Herabüste[a]) — ist in jeder Richtung sehr rund gewölbt und hat etwas Aufblick. Das Haar ist unordentlich durch einander geworfen, die Locken über der Stirn überkreuzen sich von rechts und links und hangen mit ihren Enden auf die Stirn herab. Diese niederwärts gekrümmte Richtung zeigen auch die anderen Locken und sie würde noch stärker hervortreten, wenn nicht das Ende einer

a) Vergl. oben S. 75.

großen Haarpartie an der rechten Seite abgebrochen wäre. Die weder mit einem Kranze noch mit einer Taenie geschmückten Haare sind in ihren vorderen Locken sehr tief, mannigfaltig und sorgfältig ausgearbeitet, seitlich und nach hinten ungleich roher und oberflächlicher ausgeführt, wie denn der ganze Kopf entschieden nur für die Vorderansicht bestimmt ist. Der sehr dicke und dichte, krauslockige und auch im Schnurbart höchst energisch gekrümmte Bart ladet nach vorn gewaltig aus, selbst weiter als die Nasenspitze vorgegangen sein kann. Die Nase, über deren Wurzel eine leichte Andeutung von Runzelfalten — vergleiche den Kopf von Scherschell — gegeben ist, hebt gleich im obern Theil ihres Rückens sehr breit an, ist aber besonders in den Nüstern von außergewöhnlicher Breite. Der leicht geöffnete Mund ist, der Nase entsprechend, groß und hat auffallend wulstige, starke Lippen. Das Ohr liegt ganz unter dem Haar, ist aber von vorn bis zur Ohröffnung sichtbar; hinter ihm und dann weiter nach hinten hangen mehre lange und dicke Lockenstrippen herab. Von hinten gesehn macht das Haar den Eindruck, als habe ein ganz schmales Band in demselben gelegen, da es nicht hoch über dem Nackenansatz eine kleine scharfe Einziehung hat, doch ist ein solches Band keine nothwendige Voraussetzung und von Bohrlöchern zu seiner Befestigung keine Spur vorhanden. Der Schädel im Profil gesehn ist groß und kräftig ausgebildet, aber in seiner Wölbung durchaus nicht schön, eher massig und plump zu nennen, was wohl auch bei demjenigen des Kopfes von Scherschell zutreffen wird. Den Formencharakter des Kopfes bestimmt wesentlich mit die Breite des Jochbeines und die noch größere auf dem Punkte, wo, entsprechend dem Bartansatze, der Unterkiefer beginnt und der Kaumuskel liegt. Hier ist die größte, in der Stirn die geringste Breitendimension des ganzen Kopfes. Der Gesammtcharakter der ganzen Physiognomie ist trotzige Kraft, aber ohne besonders hervortretende psychische Erregung. Zweifelhaft ist die Qualität des Marmors, der ein schönes großes Korn zeigt, aber nicht unbezweifelbar parischer, nur gewiß kein gewöhnlicher italischer zu sein scheint; die Arbeit dagegen ist ganz entschieden römisch und ganz und gar auf den Effect berechnet. Demgemäß sind alle Tiefen eigenthümlich tief ausgeholt, so in den Augenwinkeln, im Absatze des Augapfels gegen die Lider, in dem Mund, in einer starken Unterschneidung der Unterlippe, ganz besonders aber natürlich in den Haaren. Der gewollte Effect ist, das muß man gestehn, bestens erreicht, das Ganze wirkt entschieden und bedeutend, aber die Mittel sind virtuos raffinirt und fern von aller Größe und Schlichtheit. Der Kopf ist in der Neapolis Romana, nicht fern nördlich vom Amphitheater gefunden worden.«

Was nun endlich die Taufe dieses Kopfes anlangt, wird man kaum so weit gehn mögen, ihm den Zeusnamen, den er bisher an Ort und Stelle und in der Photographie trägt, unbedingt abzusprechen; für ihn läßt sich besonders das schöne und lichtvolle Auge und eine gewisse allgemeine Vornehmigkeit geltend machen. Schwerlich aber wird man einen guten Zeuskopf — und nur mit guten Arbeiten kann man ein so bedeutendes Werk voll klar bestimmter künstlerischer Absicht vergleichen — schwerlich wird man einen guten Zeuskopf finden, mit welchem dieser auch nur so weit zusammenstimmte, wie besonders mit dem Poseidonkopfe der scherscheller Statue, ja es scheint unbestreitbar, daß dieser Kopf neben den sämmtlichen Zeusköpfen der II. Atlastafel einen eigenthümlich fremdartigen, jedenfalls fremdartigern Eindruck macht, als neben den Poseidonköpfen der

XI. Tafel. Was sich für den Poseidonnamen in den Formen geltend machen läßt, die Art des Haarwurfes, der Charakter der Stirnbildung, die Breite der Nase, des Jochbeins, des Unterkiefers, die Wulstigkeit der Lippen, das ist, ohne die Anwendung zu machen, bereits oben hervorgehoben worden; genügt dies nicht, die hier vorgeschlagene Nomenclatur gegenüber der bis jetzt üblichen als unbedingt und allein berechtigt anzusprechen, so wird es doch jedenfalls genügen, um es zu rechtfertigen, daß dieses merkwürdige Monument frageweise eben hier eingereiht und den Fachgenossen im Zusammenhange der sicheren Poseidondarstellungen zur weitern Prüfung vorgelegt worden ist. Schließlich sei noch bemerkt, daß weder die nicht eben schönen und bedeutenden Poseidonköpfe auf syrakusaner Erzmünzen noch die viel schöneren auf Münzen Hierons II. (s. Münztafel V. No. 12) sich mit diesem Kopfe vergleichen lassen, daß derselbe aber von Zeusköpfen auf Münzen derselben Stadt, zumal von dem schönsten, der Bd. II. Münztafel I. No. 17, und demjenigen des Eleutherios, der das. Münztafel III. No. 13 und 14 in zwei Varianten mitgetheilt ist, noch merklich weiter absteht, so daß sich durch Vergleichung dieser Typen hier schwerlich eine Entscheidung wird gewinnen lassen.

Zu derselben kleinen Gruppe von Monumenten kann man

No. 6, den Kopf der Poseidonstatuette in der Vorhalle des Caféhauses der Villa Albani in Rom (s. Atlas Taf. XI. No. 5)[a]) den Formen nach rechnen, während derselbe im Ausdrucke dem als No. 7 folgenden Kopfe der ersten dresdener Poseidonstatue näher steht oder wenigstens zu demselben von den vorher betrachteten Monumenten einen Übergang bildet. Mit diesen hat das interessante und charaktervolle Albani'sche Köpfchen zunächst die überaus reiche und dicke Haartracht gemein, nur daß diese in größeren Massen behandelt, weniger zertheilt ist, als namentlich bei dem Kopfe der madrider Statue und dem syrakusaner; die Neigung der Stirnlocken zu einer abwärtigen Krümmung findet sich dagegen auch hier und der überaus volle Bart ist so krauslockig wie derjenige irgend eines guten Poseidonkopfes. In der energisch zweitheiligen Stirn ist der obere, aufsteigende Theil etwas höher als bei den drei vorher behandelten Köpfen, welchen dagegen die kräftige untere Protuberanz, sowie, in Übereinstimmung hiermit, die faltige Modellirung der Weichtheile in der Wange, zumal unter dem Auge, durchaus entspricht. Ähnliches gilt von der etwas kolbigen Nase und von dem ziemlich beträchtlich und wie in innerer Erregung geöffneten Munde, welcher im Zusammenhange mit dem einen nicht zu nahen Gegenstand scharf fixirenden Auge dem ganzen Antlitz seinen bewegten Ausdruck und seinen energischen Charakter verleiht. Es handelt sich hierbei nicht — wie in dem palermitaner Mosaïk — um eine augenblicklich hervortretende leidenschaftliche Erregung des Gottes, ein grade jetzt gesprochenes oder gedachtes »quos ego!« wohl aber macht der Kopf, allerdings in Verbindung mit der Stellung des Körpers den Eindruck, als überschaue der Gott sein bewegtes Wellenreich mit dem Gefühl und Bewußtsein, daß sein persönliches Eingreifen und ein gebieterisches Machtwort in jedem nächsten Augenblicke nöthig werden möchte. Und grade dieser Ausdruck in Verbindung mit den sehr bestimmt gestalteten Formen macht diesen Kopf vor manchen anderen zu einem sehr beachtenswerthen Muster des Poseidontypus.

---

a) Unedirt, vergl. unten Cap. VI. No. 3.

Der scharf beobachtende Fernblick dieses Kopfes wiederholt sich in

No. 7, dem Kopfe der ersten dresdener Poseidonstatue (s. Atlas Taf. XI. No. 6)[a]), nur daß dieser Blick, sowie der Ausdruck des ganzen Kopfes hier ein durchaus ruhiger ist. Spiegelt sich in dem Antlitze des Albani'schen Kopfes der Überblick des Gottes über ein wogend aufgeregtes Meer, so kann man sich den dresdener Poseidon nur als die glatte, lichte Meeresfläche und das Treiben der Menschen und ihrer Schiffe auf derselben überblickend denken. Anlangend die Formen kehrt das starke und volle Poseidonhaar auch hier wieder, doch ist dasselbe noch schlichter gehalten, als bei dem Albani'schen Kopfe und hat in der That Etwas von dem Charakter des Feuchten und Abfließenden, womit die Behandlung des durch übermäßige Anwendung des Bohrers, die sich hier und da auch im Haare geltend macht, sehr zertheilten und doch nicht energisch krauslockigen Bartes nicht recht zusammengeht. Doch ist dies Sache des späten Stiles des Monumentes. Der Gesichtstypus ist durchaus edel und unterscheidet sich von mehren anderen Darstellungen des Gottes durch eine gewisse Magerkeit und Schärfe der Formen in Verbindung mit weniger kräftiger Modellirung der ziemlich hohen und klaren Stirn und durch eine sehr feine Gestaltung der Nase, während dagegen die Behandlung der Weichtheile um das Auge und in der Wange derjenigen in anderen Poseidonköpfen nahe steht. Sehr schön ist das nicht große, aber scharf und fest blickende Auge gebildet, durch welches, wieder in Verbindung und in Übereinstimmung mit dem ganz geschlossenen Munde der physiognomische Charakter des Kopfes am meisten bestimmt und sein Unterschied von einem eben so gut gefaßten Zeuskopfe begründet wird.

Mit diesem Monumente sind die *sicheren* und *zugleich charakteristischen* Poseidonköpfe größern Maßstabes so ziemlich erschöpft. Freilich läßt sich

No. 8 das große Medaillonrelief am Augustusbogen zu Rimini (s. Atlas Taf. XI. No. 7)[b]) als Poseidonkopf vermöge der auf dem Rahmen angebrachten Attribute, Dreizack und Delphin, füglich nicht bezweifeln, eine andere Frage aber ist, ob man diesen allerdings imposanten und schönen Kopf als ein gutes Muster des Poseidontypus wird anerkennen dürfen. Das Haar, welches allerdings an den normalsten Poseidonköpfen immer mehr oder weniger reich entwickelt ist, erscheint hier in fast übertriebener Massenhaftigkeit und dabei in einer Kühnheit des Emporstrebens und einer leichten Bewegtheit lockiger Fülle, welche selbst die von der technischen Behandlung veranlaßte Darstellung des Haares an dem palermitaner Mosaïkkopf überbietet, im Kreise statuarischer Bildungen aber nicht ihres Gleichen hat. Ferner wird wohl Niemand anstehn die sowohl breite wie klar aufstrebende und auf ihrer ganzen Höhe, von der Nasenwurzel bis zum Haaransatz in der Mitte

a) Hettner, Die Bildwerke der k. Antikensammlung zu Dresden, 2. Aufl. S. 71. No. 300; vergl. unten Cap. VI. No. 2. Die ganze Statue ist abgeb. in Beckers Augusteum Taf. 47 und bei Clarac, Musée de sculpt. pl. 743 No. 1798, der Kopf wird hier in größerem Maßstabe auf Grund photograph. Aufnahme zum ersten Male publicirt.

b) An der der Stadt zugewandten Seite links vom Beschauer; abgeb., kaum erkennbar, bei Termanza, Delle antichità di Rimini. Venezia 1741. 4°. p. 29. tav. 5 und nicht besser bei Brighenti, Illustraz. dell' arco di Augusto in Rimini. Rimini 1825. tav. VI. No. 3. — Hier wird der Kopf publicirt nach einer kleinen, photographisch vergrößerten und in Zeichnung (von M. Lämmel, corrigirt von Prof. Nieper) übertragenen photographischen Aufnahme.

stark vorgebildete Stirn viel mehr dem Zeustypus, ja einem schönen Zeustypus angemessen zu finden, als dem des Poseidon, welcher auch schwerlich jemals wieder mit einem so schlanken, durch den langen Bart noch besonders hervorgehobenen Oval des ganzen Gesichtsumrisses nachzuweisen sein dürfte. Auch das lichtvolle, fest aber ruhig blickende Auge ist, wenigstens nach dem, was uns andere Monumente zeigen, nicht so recht poseidonisch [17]) und kaum wird man die kräftige Nase mit ihrem festen, breiten Rücken und den energisch geschlossenen Mund als charakteristisch ansprechen können. In seiner Gesammtheit aber und in seinem physiognomischen Charakter steht dieser an sich schöne, ja imposante Kopf dem Zeuskopf im Museo Nazionale in Neapel (Atlas Taf. II. No. 3 und 4) so nahe, daß, wenn ihn nicht die beigegebenen Attribute als das bezeichneten, was er sein soll, schwerlich Jemand in ihm den Poseidon erkennen würde. — Dasselbe gilt aber nicht minder von

No. 9, dem Kopfe der zweiten dresdener Poseidonstatue (s. Atlas Taf. XI. No. 10) [a]), dem schon O. Müller (Handb. § 355. Anm. 6) mit Recht einen »Zeusähnlichen Charakter« zuspricht, nur daß es sich hier nicht, wie bei dem Reliefkopfe von Rimini, um den kraftvollen und kühnen, sondern um den milden Zeustypus handelt, der eigentlich in seinem ganzen Wesen noch weniger poseidonisch ist, als jener. Ja dieser ganze Kopf ist nicht allein in seinen Formen, höchstens mit Ausnahme des in der Mitte gescheitelten und nach beiden Seiten in sanften Lockenwellen herabfließenden, reichen und besonders im Nacken sehr langen Haares und der etwas niedrigen Stirn, sondern er ist auch in seinem Ausdruck, besonders in dem wie sinnend oder träumend gesenkten Auge viel eher ein Zeus- oder noch mehr ein Asklepios- als ein Poseidonkopf. Und da nun auch die Statue, zu welcher er gehört, zumal in ihrer Gewandung, im Kreise poseidonischer Bildungen sehr fremdartig und vereinzelt erscheint, so wird man bei ihr an irgend eine besondere, wahrscheinlich auf einer bestimmten Cultanschauung beruhende Gestaltung des Gottes zu denken haben. Als solche könnte die des Binnenlands- oder Süßwasserposeidon nahe zu liegen scheinen; einen Φυτάλμιος könnte man sich in dieser milden Freundlichkeit und Ruhe verkörpert vorstellen. Daß aber ein solcher in der That gemeint sei, läßt sich, so wie bisher unsere Kenntnisse beschaffen sind, durch Nichts beweisen und so wird man, bis etwa einmal verbürgte Typen einer Cultgestalt des Gottes zu Tage kommen, an welche sich die dresdener Statue anknüpfen läßt, von dieser nichts Weiteres sagen können, als daß sie, und insbesondere ihr Kopf, immerhin, wie O. Müller meint, nach einem schönen Vorbilde gearbeitet, d. h. an sich formenschön sein mag, daß aber der normale Typus des Poseidon in ihr kaum annäherungsweise ausgedrückt ist.

Noch weniger gesichert in ihrer Bedeutung ist:

No. 10, die ehemals Verospi'sche Statue in der Galeria delle statue No. 394 des vaticanischen Museums [b]), welche, ehemals als Zeus ergänzt gewesen, ihren

a) Hettner, Die Bildwerke der k. Antikensammlung in Dresden. 2. Aufl. No. 309. Vergl. unten Cap. VI. No. 5. Die Statue ist abgeb. in Beckers Augusteum Taf. 40, b. Clarac, Mus. de sculpt. IV. pl. 743 No. 1795 und in den Denkm. d. a. Kunst II. No 70; sie, namentlich aber der Kopf ist sehr überarbeitet; in größerem Maßstabe ist dieser hier zum ersten Male abgebildet.

b) Abgeb. Mus. Pio-Clem. I. tav. 32, Clarac, Mus. de sculpt. IV. pl. 743. No. 1796,

jetzigen Namen und ihre Ausstattung mit Poseidonattributen (Dreizack und Delphin) Viscontis Ansichten verdankt. Mag man über die Nomenclatur und die Ergänzungen der Statue denken wie man will, immer wird man zugestehn müssen, daß der an sich schöne und edele Kopf[a]) (s. Atlas Taf. XI. No. 9) verglichen mit allen sicheren Köpfen des Poseidon nur Weniges enthält, das für diesen charakteristisch genannt werden kann, während allerdings der Kronide in demselben nicht wohl zu verkennen ist. Anlangend die Formen kann man zu Gunsten der Poseidonbenennung hervorheben das verhältnißmäßig glatte seitliche Herabfließen des über der Stirn hoch erhobenen, durch ein verstecktes Band zusammen gehaltenen Haares und vielleicht sein sehr langes Herabhangen auf den Nacken, sowie die etwas kurze, unten mäßig vorgebildete, nach oben aber wenig aufstrebende Stirn; in Betreff des Ausdrucks aber, welcher Visconti zu wenig erhaben für einen Zeus schien und der durch ruhige Milde charakterisirt wird, möchte besonders der, ähnlich wie bei der ersten dresdener Poseidonstatue (oben No. 7), fest und wie auf einen bestimmten Punkt gerichtete Fernblick des schön geformten Auges geltend gemacht werden können, zumal derselbe sich nicht senkt, wie bei einem vom Himmelshöhen herabschauenden Zeus, sondern wesentlich gradeaus geht, wie vom Ufer über die Meeresfläche gleitend[b]). Aber als sicher entscheidend kann man diese Momente kaum betrachten und die Antwort auf die Frage, ob es sich hier in der That um einen Poseidon handele oder nicht, wird von der Ansicht abhangen, welche man sich über die ganze Statue bildet.

Bleiben, da der Kopf der Coke'schen Statue[c]) modern ist, von größeren Darstellungen noch zwei Büsten zu besprechen übrig, bei denen der Poseidonname äußerlich nicht beglaubigt, also aus den Werken selbst zu rechtfertigen ist, erstens jene, wie schon oben S. 252 bemerkt, bisher allgemein als das eigentliche poseidonische Musterbild behandelte ostiensische Büste im Museo Chiaramonti No. 606 A. und zweitens die kleine Büste No. 440 A. daselbst, welche bisher als Zeus bezeichnet ist.

Anlangend

No. 11, die erstere (s. Atlas Taf. XI. No. 11 und 12)[d]) wird ein aufmerksamer Blick auf die auf der elften Tafel des Atlas vereinigten authentischen Poseidonköpfe genügen, um zu zeigen, in wie mannigfachem Betracht diese Büste von ihnen allen abweicht, ja daß man sie mit keiner einzigen derselben als recht eigentlich

Millin, Gal. myth. No. 91; E. Braun, Vorschule der Kunstmythol. Taf. 18. S. 11; vergl. unten Cap. VI. No. 11.

a) Ergänzt ist an demselben nur die Nasenspitze.

b) Nahe verwandt in der Haartracht und im Blick ist der Kopf auf der Gemme Dolce, abgeb. b. Braun, Vorschule der Kunstmyth. Taf. 17.

c) Clarac, Musée de sculpt. IV. pl. 744. No. 1796 A., vergl. Text Vol. IV. p. 300.

d) Gefunden von Fagan in Ausgrabungen von Ostia; Beschreib. Roms II. II. S. 78. No. 604, jetzt No. 606 A., abgeb. Mus. Chiaram. I. tav. 24, danach in den Denkm. d. a. Kunst 1. Aufl. II. No. 67, nach einer neuen Zeichnung in E. Brauns Vorschule der Kunstmythologie Taf. 16, danach in den Denkm. d. a. Kunst 2. Aufl. a. a. O.; Pistolesi, Il Vaticano descritto ed illustr. IV. tav. 57. Keine dieser Abbildungen genügt. Der Marmor ist pentelisch, die ganze Brust modern; ergänzt sind einige Partien in den Haaren, allerdings nach Maßgabe antiker Reste, doch so, daß sich der lose Wurf einiger frei hangenden Locken bezweifeln läßt.

verwandt zusammenstellen kann. Nichts desto weniger kann es zunächst in keiner Weise zweifelhaft sein, daß es sich bei diesem Kopf um ein Wesen aus dem Kreise der Meergötter handelt[a]) und Alles was in Beziehung hierauf von Anderen, besonders von E. Braun gesagt worden ist, muß der Sache nach als richtig anerkannt werden. Denn es ist sowohl das für Meergötter charakteristische, wie durch Feuchtigkeit in einzelnen Partien zusammen klebende, wirre und niederhangende Haar an dieser Büste mit besonderer Deutlichkeit, selbst den Kopf der lateranischen Statue (No. 2) noch überbietend ausgeprägt, wie auch der scharf fixirende und selbst nicht ohne eine gewisse Anstrengung in die Ferne gerichtete Seemannsblick in den verhältnißmäßig nur kleinen Augen mit Meisterlichkeit dargestellt; ebenso muß anerkannt werden, daß der volle und harte, nicht sowohl »struppige«, als energisch gekräuselte Bart charakteristisch ist und dem entspricht, was an mehren verbürgten Poseidonköpfen beobachtet werden kann, während der finstere und unholde Ausdruck sich aus nicht minder sicheren Poseidondarstellungen (s. No. 3 und 4) belegen läßt und insbesondere die Gestaltung und Bewegung des Mundes das verhalten leidenschaftliche Wesen des Meergottes gar wohl ausspricht. Nimmt man die allerdings nur auf das Allgemeinste beschränkte Zeusähnlichkeit der Büste hinzu, so wird man derselben den ihr bisher beigelegten Poseidonnamen nicht abstreiten können, obgleich man dazu aus nicht verächtlichen Gründen geneigt sein mag. Denn es läßt sich ja nicht verkennen, verdient vielmehr mit Nachdruck hervorgehoben zu werden, daß mehr als ein Zug in dieser Büste uns ein Wesen zu schildern scheint, welches nicht allein mehr, als dies irgend eine der verbürgten Poseidondarstellungen thut, sondern auch mehr, als man es von einem Kroniden erwarten sollte, an materielle Existenzbedingungen gebunden und mit den Schwächen natürlichen Daseins behaftet ist. Am auffallendsten ist in dieser Beziehung die Menge von Falten und Runzeln, welche das Gesicht durchziehn, freilich sehr in Übereinstimmung mit dem, was man an verwetterten Seemannsgesichtern auch vor dem Eintritt des höhern Alters wahrnehmen kann, allein für einen Unsterblichen doch kaum recht angemessen. Andeutungen der gleichen Erscheinung finden sich allerdings in mehren der sicheren Poseidonköpfe und gegen die Hervorhebung eines materiellern Wesens bei Poseidon als bei Zeus haben wir auch theoretisch Nichts einzuwenden; nur übersehe man nicht, wie weit der Künstler der Büste von Ostia in dieser Hinsicht zu gehn gewagt hat.

Und eben so wenig, wie stark er dem göttlichen Adel des Kopfes durch das Verhältniß der geringen Stirnbreite zu derjenigen der Jochbeinpartie und des Unterkiefers Eintrag gethan hat, ein Verhältniß, welches sich in dem Maße bei keinem der früher besprochenen Poseidonköpfe wiederfindet. Dazu kommt die, wie besonders die Profilansicht (Taf. XI. No. 12) zeigt, eigenthümlich stumpfe Nase, deren Gestaltung gleichwohl nicht auf einer Verletzung beruht, sondern vom Künstler beabsichtigt ist[18]), die sich aber ähnlich nur bei Wesen eines niedern Ranges in der griechischen Kunst zu finden pflegt und der in Formen und Bewegung unschöne Mund.

So wohl aber auch diese Thatsachen geeignet sein mögen, den Zweifel anzuregen, ob es sich wirklich in diesem Kopfe um einen Bruder des Zeus und nicht

a) Welckers Ansicht in den Zusätzen zu Müllers Handb. 3. Aufl. S. 777, der Kopf sei Pluton, ist in keiner Weise glücklich.

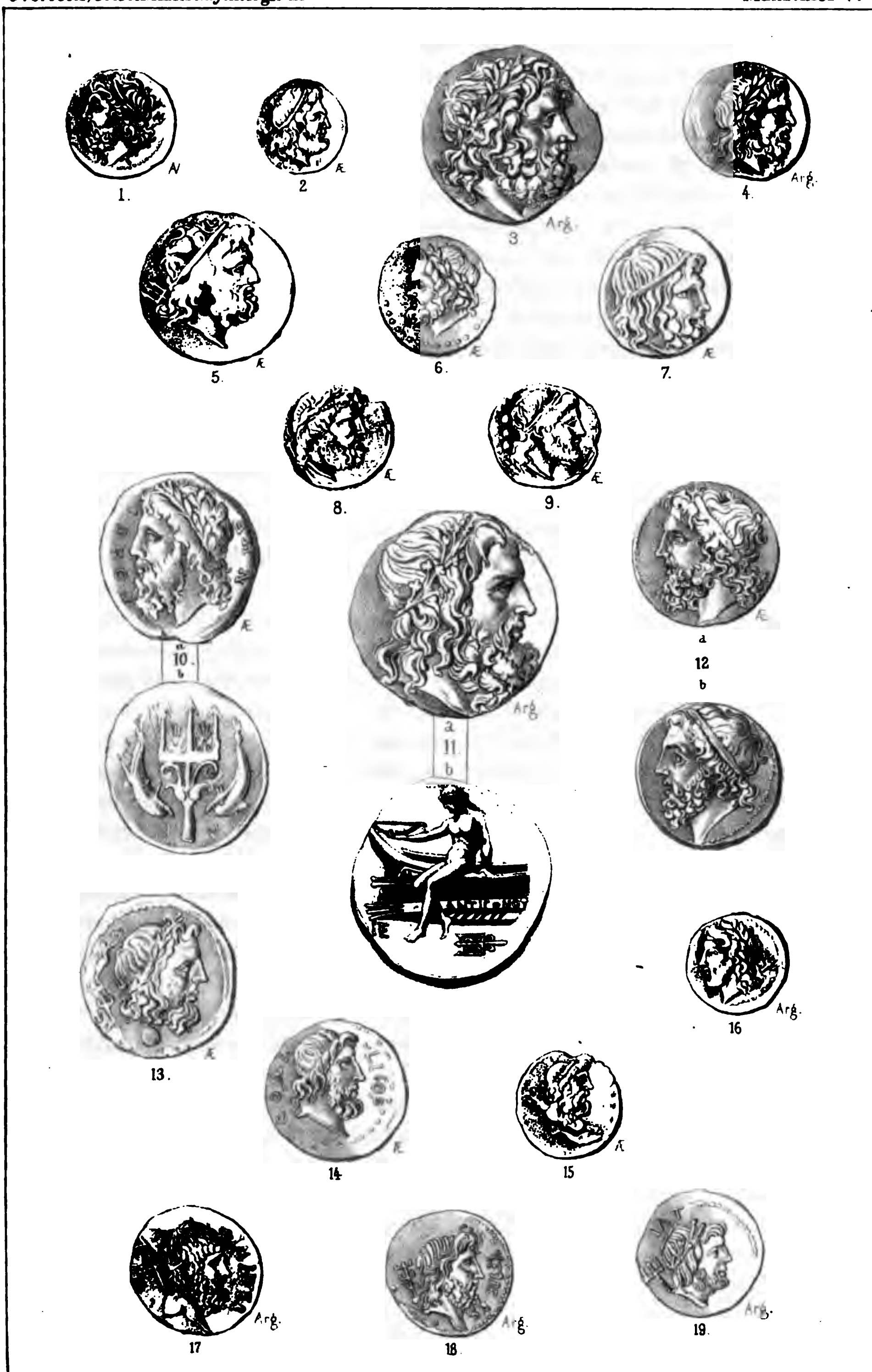
etwa um einen Meerdaemon untergeordneten Ranges handele, dennoch wird man nicht verkennen dürfen, daß sich für alle einzeln hervorgehobenen Züge die Analogien in den verbürgten Poseidonköpfen finden, während die Büste von Ostia den meisten derselben an Kunstwerth überlegen ist. Und wenn es schwerlich möglich sein wird, für dieselbe den Namen irgend eines Meerdaemons zweiten Ranges mit begründeterer Überzeugung als den des Poseidon aufzustellen, wenn man vielmehr auf diesen durch ein gewisses Maß von Würde und gebietender Imposanz in Haltung und Ausdruck, das sich mit den nicht grade edeln Formen verbindet, immer wieder zurückgeführt wird und eingestehn muß, daß die Büste durchaus charaktervoll und in der Mischung ihrer Elemente einheitlich ist, so wird man vielleicht aufhören, dieselbe als die normalste und maßgebende Gestaltung des Poseidonideales zu behandeln, wie bisher geschehn, weil sich der Typus des Gottes ohne Zweifel höher fassen läßt, als hier geschehn ist, ja möglicherweise wird man sich entschließen müssen, sie als auf besonderer, sei es kunst- sei es religionsgeschichtlicher Grundlage stehend zu betrachten, aber man wird sie als einen Poseidon, ja als einen in ihrer Weise vortrefflichen Poseidon gelten lassen müssen.

No. 12, die kleine (nur 0,32^{m} hohe) Büste No. 440 A. im Museo Chiaramonti (s. Atlas Taf. XI. No. 13)[a]) trägt den Namen des Zeus unzweifelhaft mit Unrecht[19]). Es genügt, um dies zu bekräftigen, ein Hinweis auf das unordentlich durch einander geworfene, offenbar wie von Feuchtigkeit durchzogene Haar, welches links in ähnlicher Weise wie bei der eben besprochenen Büste herabgehangen haben wird. Daneben fehlt dem Kopf, obgleich er höher gestimmt ist als der vorige, doch Etwas an der Majestät und Großheit eines guten Zeuskopfes, während er doch Nichts weniger als ein unbedeutendes Kunstwerk ist. Aber grade die berührten Merkmale lassen den Namen des Poseidon für ihn als den angemessensten erscheinen und dieser Name wird ganz insbesondere durch den Kopf des Poseidon in dem münchener Friese mit dem Hochzeitszuge des Poseidon und der Amphitrite[b]) beglaubigt, welcher mit dem hier in Rede stehenden sowohl was die Formen, wie was Haltung und Ausdruck anlangt, merkwürdig übereinstimmt. Möglich, daß sich diese Übereinstimmung beider Köpfe, zumal diejenige in dem stillen, etwas schwermüthigen Ausdruck, aus einer ursprünglich gleichen Gesammtcomposition beider erklärt, daß der Kopf im Museo Chiaramonti einem, wie in nicht wenigen auch statuarischen Compositionen, mit Amphitrite gruppirt gewesenen Poseidon angehört und daß sich hieraus die Wendung des Kopfes nach der rechten Seite ableiten läßt; allein nöthig ist eine solche Annahme zu seiner Erklärung nicht, da uns namentlich der Kopf der Statue im Lateran (s. Atlas Taf. XI. No. 1) den als Einzelfigur gefaßten Gott in einer wenigstens verwandten, schwermüthig stillen Stimmung kennen lehrt. Denken wir unsern Poseidon als Einzelfigur, so werden wir ihn uns als auf das beruhigte Meer zu seinen Füßen blickend vorzustellen haben,

---

a) Dieselbe stammt aus neueren Funden und ist »ex munificentia Pii IX.« aufgestellt; ihren Fundort kann ich nicht angeben; ihr Material ist harter, großkörniger griechischer Marmor, ergänzt ist die Nase zum größten Theil und die ganze Brust unterhalb des Halses, von den Locken sind ziemlich beträchtliche Theile, besonders an der linken Seite abgebrochen. Bisher unedirt.

b) S. Brunn, Verzeichniß der Glyptothek 2. Aufl. No. 115, abgeb. Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1854. Taf. 6, vergl. Atlas Taf. XIII. No. 16.



M. Laemmel, del. Lith. Anst. v. C. G. Bach, Leipzig

ähnlich wie die erste dresdener Statue (oben No. 7), nur schwerlich wie diese mit aufgestütztem Fuße stehend. Daß in den Formen dieses Kopfes, in der kräftigen Unterstirn, welche sich gegen den kurzen und schmalen obern Theil etwas hart absetzt, in den entschieden faltig modellirten Weichtheilen der Augenlider und der Wangen, in dem schön geschnittenen Auge und in der etwas üppigen Unterlippe, Nichts liegt, das dem Poseidonnamen widerspräche, daß sich vielmehr für alle diese Züge die Analogien in den beglaubigten Poseidonköpfen der XI. Tafel finden, sei nur kurz angedeutet. Von den Köpfen einiger kleinen Bronzen wird bei deren Besprechung im VI. Capitel gehandelt werden[20].

FÜNFTES CAPITEL.

Poseidonköpfe in Münzen und Gemmen.

I. Münzen.

(Hierzu die Münztafel V.)

Unter den nicht eben seltenen Münzen mit Typen des Poseidonkopfes[a]) ist nur eine beschränkte Anzahl von künstlerischer Schönheit, eine andere, kaum ausgedehntere, aus dem einen oder dem andern Grunde von kunstmythologischer Bedeutung. Nur Münzen, welche unter dem einen oder dem andern Gesichtspunkte näherer Betrachtung würdig sind, vereinigt die V. Münztafel, welche größtentheils (mit Ausnahme von No. 3 und 12. b.) nach Abdrücken aus der Imhoof'schen Sammlung gezeichnet ist und nur diese Münzen sollen hier mit einigen Bemerkungen begleitet werden. Es sind die folgenden:

No. 1. Bruttium. Au. Rvs. BPETTIΩN, Aphrodite (oder Amphitrite, s. Cap. XII.) mit Eros auf einem Hippokampen reitend. Mionnet, Descript. I. 179 f. 759 ff., Pl. LXV. 1[b]).

No. 2. Syrakusae. Ae. Rvs. ΣVPAKOΣIΩN, Dreizack. Mionnet, Descript. I. 311. 910 (ähnlich).

No. 3. Boeotia. Arg. Rvs. BOIΩTΩN, Sitzender Poseidon mit Dreizack und Fisch. Mionnet, Descript. II. 103. 59., Pl. LXXII. 7[c]).

No. 4. Boeotia. Arg. Rvs. BOIΩTΩN, Nike mit Kranz und Dreizack. Mionnet, Descript. II. 103. 60–64 (Varianten)[d]).

---

a) In Abdrücken aus der Imhoof'schen Sammlung liegen mir die folgenden, mit wenigen Ausnahmen bei Mionnet verzeichneten Münzen mit Poseidonköpfen vor, nämlich von: Brundusium (2), Paestum (2), Bruttium, Messana, Nakone (?), Solunt (4), Syrakus, Hieron II. (4), Tomi, Byzanz, Makedonien (2), Amphipolis, Pella, Antigonos, Philipp V., Kerkyra (2), Boeotien (2), Korinth (3, eine uned.), Troezen (uned.), Mantinea, Rhaukos, Karystos, Tenos, Priene, Halikarnassos (2), Attalia Pamphyliae; aus der königl. Sammlung in Berlin kann ich folgende als selbst geprüfte hinzufügen, von Luceria Apuliae, Tyndaris, Byzanz (verschieden von dem oben verzeichneten), Helike, Karystos, Alexandria (Nero).

b) Vergl. Carelli, Num. Ital. vet. T. CLXX. 1 und Denkm. d. a. Kunst II. No. 68. b.

c) Gezeichnet nach einem Mionnet'schen Schwefelabdruck, No. 592 der kleinen Sammlung; vergl. Denkm. d. a. Kunst II. No. 77.

d) Vergl. Imhoof, Flügelgestalten der Athena und Nike S. 33. No. 75 und S. 49 und

No. 5. **Macedonia.** Ae. Rvs. Keule und zwei Monogramme. Mionnet, Suppl. III. 2. 8[21]).

No. 6. Nacone Siciliae (?). Ae. Rvs. NA. Dreizack. Nicht bei Mionnet[a]).

No. 7. Pella. Ae. Rvs. ΠΕΛΛΗΣ, Schreitender Stier und Monogramm. Mionnet, Suppl. III. 88. 531 (ähnlich).

No. 8. Solus Siciliae. Ae. Rvs. ΣΟΛΟΝΤΙΝΩΝ. Unbärtiger behelmter Kopf. Mionnet, Descript. I. 288. 682 (ähnlich).

No. 9. Paestum. Ae. Rvs. ΠΑΙΣ. Delphin über einem Zweige und das Quadranszeichen. Mionnet, Suppl. I. 308. 750[b]).

No. 10. Messana. Ae. Rvs. ΜΕΣΣΑΝΙΩΝ, Dreizack zwischen zwei Delphinen. Mionnet, Descript. I. 255. 391, Suppl. I. 402. 282.

No. 11. a. b. Antigonus Rex Asiae. Arg. Rvs. Apollon auf einem Schiffsvordertheile sitzend, auf dem ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΓΟΝΟΥ geschrieben ist, darunter Dreizack und ΙΕ. Ähnlich Mionnet, Descript. I. 577. 823 f.[c]).

No. 12. a. Hieron II. Ae. Rvs. ΙΕΡΩΝΟΣ, Dreizack zwischen zwei Delphinen. Mionnet, Descript. I. 335. 75. Pl. LXVIII. No. 6.

No. 12. b. ,, Variante[d]).

No. 13. Brundusium. Ae. Rvs. BPVN., Nackte männliche Figur mit Nike und Lyra auf einem Delphin. Mionnet, Descript. I. 135. 343 sq., Suppl. I. 272. 507 sq.[e]).

No. 14. Corinthus, M. Aurel. Ae. Avs. IMP. M. AVR. ANTONINVS AVG. Kopf des Kaisers.

No. 15. Corcyra. Ae. Rvs. ΚΟΡΚΥΡΑ, Diota. Mionnet, Descript. II. 70. 19.

No. 16. Rhaucus Cretae. Arg. Rvs. ΡΑΥΚΙΩΝ zwischen zwei Delphinen. Mionnet, Suppl. IV. 340. 282.

Römische.

No. 17. Pompeia. Arg. Rvs. PRAEF· CLAS· ET ORAE MARIT· EX S· C· Schiffstropaeon. Cohen, Méd. consul. p. 262. 22, pl. XXXIII. 5.

No. 18. Plautia. Arg. Rvs. C· YPSAE· COS· PRIV· CEPIT, Juppiter auf sprengendem Viergespann. Cohen a. a. O. p. 254. 7. pl. XXXII. 4.

No. 19. Lucretia. Arg. Rvs. L· LVCRETI· TRIO·, Amor auf einem Delphin. Cohen a. a. O. p. 192. 3, pl. XXV. 3.

Die erste Aufgabe wird sein, die Anwendung des Poseidonnamens auf die hier vorliegenden Köpfe, deren einige anders benannt worden sind, zu rechtfertigen. Inschriftlich (ΠΟΣΕΙΔΑΝ) ist nur der messaneser Kopf No. 10 gesichert[f]), sowie von hier nicht abgebildeten ein unter Nero geprägter alexandriner[g]) und durch die

»Zur Münzkunde und Palaeographie Boeotiens« (in Hubers Numismat. Zeitschrift 1871) S. 96 f.

a) Vergl. Imhoof in Berl. Blätt. f. Münz-, Siegel- u. Wappenkunde 1870. S. 52. 3 u. Taf. LIV. 13.

b) Vergl. Carelli a. a. O. tav. CXXXIII. 59.

c) Vergl. Suppl. III. Pl. XI. No. 2, Denkm. d. a. Kunst I. No. 231, Imhoof, Choix de monnaies grecques pl. IX. No. 22.

d) Gezeichnet nach einem Original in meinem Besitze.

e) Vergl. Carelli a. a. O. tav. CXX. 6.

f) Ein verwandter, aber nicht identischer Kopf mit derselben Beischrift kommt auch in kleineren Erzmünzen von Messana vor, s. Mionnet, Descript. I. 256. 393.

g) Umschrift ΠΟΣΕΙΔΩΝ. ΙΣΘΜΙΟΣ. Mionnet, Descript. VI. 72. 236.

Beischrift NEPTVN. ein korinther[a]). Demnächst durch einen hinter dem Kopf angebrachten Dreizack der bruttische No. 1, der makedonische No. 5, der soluntiner No. 8, der brundusische No. 13, der korinthische No. 14, der kerkyraeische No. 15, der von Rhaukos No. 16, dessen Bedeutung außerdem noch durch den auf dem Revers zwischen zwei Delphinen angebrachten Stadtnamen sowie durch den Umstand beglaubigt wird, daß Rhaukos auf anderen Münzen den Gott in ganzer Gestalt neben einem Pferde stehend hat[b]), endlich die drei römischen No. 17—19. Eben so werden von den hier nicht abgebildeten Poseidonköpfen noch diejenigen einer Serie der Münzen von Paestum[c]), einer zweiten Folge deren von Solunt[d]), einer zweiten Münze von Kerkyra[e]), einer von Priene[f]) und einer von Karystos[g]) durch den beigegebenen Dreizack bestimmt. Drittens determiniren den Poseidonkopf der Averse die auf den Reversen angebrachten Typen sei es des Dreizacks allein, sei es desselben zwischen zwei Delphinen in den Münzen von Syrakus No. 2, der fraglichen von Nakone No. 6, Hierons II. No. 12. a. b., sowie in den hier nicht abgebildeten von Luceria[h]), Byzanz[i]), Troezen[k]), Rhaukos[l]), Karystos[m]), Tenos[n]) und Halikarnaß[o]). Von den noch übrigen wird der Kopf der boeotischen Münze No. 3, abgesehn von seinen eigenen Formen, durch den auf dem Rvs. dargestellten sitzenden Poseidon[p]), derjenige der Münze von Paestum No. 9 durch den auf dem Rvs. gebildeten Delphin über einem Zweige, daneben durch die Serie der Münzen gesichert, welche den Poseidonkopf mit dem Dreizack haben (s. oben Note c), endlich durch den bekannten Umstand, daß Poseidon seit den ältesten Zeiten den Haupttypus der Münzen dieser Stadt abgab. Den allgemein als Poseidon anerkannten Kopf auf der Münze des Antigonos No. 11. a. bezeichnet, wiederum abgesehn von seinem Formencharakter, theils seine Bekränzung (s. unten), theils der Rvs., das Schiffsvordertheil mit dem Dreizack darunter als Poseidon. Und eben so muß man den Rvs.: Nike mit dem ihr gewiß nicht absichtslos gegebenen Dreizack auch für die Benennung des z. B. bei Mionnet mit dem Zeusnamen belegten Kopfes der boeotischen Münze No. 4 geltend machen, so daß lediglich der Kopf auf der Münze

---

a) Mionnet, Suppl. IV. 51. 349.
b) Vergl. unten Cap. X. u. s. Münztafel VI. No. 22.
c) Vergl. Denkm. d. a. Kunst II. No. 68. a.
d) Mionnet, Descript. I. 288. 682 sq.
e) Mionnet, Suppl. III. 433. 59.
f) Mionnet a. a. O. IV. 298. 157.
g) Mionnet a. a. O. IV. 357. 37, Dreizack vor, Delphin hinter dem Kopfe.
h) Mionnet, Descript. I. 132. 325.
i) Mionnet, Descript. II. 214. 37. Ann. dell' Inst. von 1834 tav. d'agg. G. No. 9 u. 10, vergl. p. 310 sq. Auf anderen (s. Ann. a. a. O. No. 5 u. 6.) wird der Dreizack durch eine Prora ersetzt.
k) Mionnet a. a. O. II. 242. 84, vergl. Eckhel D. N. V. II. p. 291.
l) S. oben Note b.
m) Mionnet, Descript. II. 303. 17. Auch der bekränzte Kopf auf der karystischen Silbermünze der Prokesch'schen Sammlung, Rvs. Dreizack, Archaeol. Ztg. 1849. Taf. IX. No. 21 wird wohl eher Poseidon als Herakles oder Zeus sein.
n) Mionnet, Descript. II. 329. 142.
o) Mionnet, Descript. III. 347. 257.
p) Vergl. Cap. VII. u. s. Münztafel VI. No. 15.

von Pella No. 7 allein durch seine eigenen Formen, insbesondere durch das auffallend schlichte und wie feucht gebildete Haar charakterisirt wird.

In Betreff des künstlerischen Werthes dieser Münzen wird ein einfacher Hinweis auf die überlegene Schönheit des Kopfes auf der Münze des Antigonos No. 11 a. genügen, welcher, mit einem offenbaren Seegewächse[a]) bekränzt, den Gott in seiner ganzen trotzigen Kraft schildert[b]).

Einen demselben verwandten und eben so schönen, nur durch mindere Größe weniger imposanten, besonders durch energische Modellirung von Stirn und Wange und durch einen erregten Ausdruck ausgezeichneten Charakterkopf bietet die boeotische Münze No. 3. Die auch hier auf die Stirn des Gottes herabhangende Locke verdient Beachtung, eben so der Kranz, der wenn auch nicht aus einem Seegewächs gebildet[c]), doch schwerlich für einen der gewöhnlichen Lorbeerkränze zu gelten hat.

Die dritte Stelle neben diesen Münzen gebührt der bruttischen No. 1, welche ebenfalls nur ihrer geringen Größe wegen nicht so in die Augen fällt wie diejenige des Antigonos, während ihr mit einer breiten Taenie geschmückter Poseidonkopf durch sein reiches, kühn und etwas wirr geworfenes Lockenhaar, die mächtig vorspringende Unterstirn und den festen, aber ruhigen Seemannsblick durchaus charakteristisch ist.

Endlich müssen die beiden unter sich verwandten und durch ihre ernste Milde ausgezeichneten Köpfe auf den Münzen von Messana No. 10 und Hierons II. besonders der Variante No. 12. b. hervorgehoben werden, während die übrigen in künstlerischer Beziehung von vergleichsweise untergeordnetem Werthe sind.

Unter ihnen wiederholt sich der Taenienschmuck der Köpfe auf der bruttischen Münze No. 1 und denjenigen Hierons II. No. 12. a. b. bei den Köpfen No. 2. 5. 7. 15. 17. der V. Münztafel und bei der Mehrzahl der hier nicht abgebildeten, während von den abgebildeten außer der boeotischen No. 3, der messaneser No. 10 und derjenigen des Antigonos die Münzen No. 4. 6. 8. 13. 16. und eine Minderzahl unter den nicht abgebildeten bekränzte, und zwar mit Lorbeer (oder was man gewöhnlich so nennt), No. 19 wahrscheinlich mit fucus, bekränzte und nur No. 14 und 18 und eine eben so kleine Minderzahl unter den nicht abgebildeten schmucklose Köpfe zeigen. Ein vergleichender Blick auf die in der 1. Münztafel des II. Bandes vereinigten Zeusköpfe genügt, um zu zeigen, in welchem Grade bei Zeus der Schmuck des Kranzes über den der Taenie überwiegt, ohne daß jedoch aus dem Vorkommen des Kranzes oder der Taenie zur Unterscheidung von Zeus- und Poseidonköpfen auf Münzen ein sicheres Kriterium abgeleitet werden kann. Eine weitere Vergleichung der beiden Münztafeln lehrt aber auch, daß — abgesehn

---

a) Fucus vesiculosus nach den Verff. der Él. céram. III. p. 27. Anm. 2.

b) Das in der Hauptsache minder schöne Exemplar, welches in einem Mionnet'schen Schwefelabdruck (No. 480 der kleinen Sammlung) vorliegt und in den Denkm. d. a. Kunst a. a. O. wiedergegeben ist, hat vor dem hier gezeichneten der Imhoof'schen Sammlung eine vor der Stirn herabhangende Locke voraus, auf welche, als auf einen für Poseidon charakteristischen Zug hingewiesen werden mag; in dem Imhoof'schen Exemplar ist sie durch die zu nahe Stellung des Kopfes am Rande nur in einer Spur erkennbar.

c) Wie O. Müller in den Denkm. d. a. Kunst a. a. O. meinte; von Lorbeer spricht Wieseler a. a. O.

natürlich von den Dutzendarbeiten auf beiden Gebieten — im Typus der beiden Götter eine solche Verschiedenheit waltet, daß man nur wenige Zeusköpfe mit solchen des Poseidon und wenige Poseidonköpfe (etwa No. 4. 6. 19., welche so ziemlich die unbedeutendsten begreifen) mit solchen des Zeus zu verwechseln in Gefahr geräth, ohne daß es gleichwohl leicht, wenn überhaupt möglich ist, den Unterschied oder ein durchgreifendes Unterscheidungsmerkmal zwischen beiden aufzustellen, so groß ist die Mannigfaltigkeit hier wie dort. So läßt sich z. B. die schlichte und wie feuchte Haarbehandlung, welche bei dem Kopfe von Pella No. 7, und zwar in ganz besonders auffallendem Maß auftritt, dann etwa noch bei dem brundusischen No. 13, dem korinthisch-römischen No. 14 und dem römischen No. 18, kaum noch bei den mit einander verwandten Köpfen der Münzen von Messana No. 10 und Hierons No. 12. b. so wie etwa bei demjenigen der Münze von Kerkyra No. 15 nachweisen, entschieden aber nicht bei dem Rest, ausgenommen bei dem eigenthümlich archaïstischen Kopfe der im Jahre Roms 716 (38 v. u. Z.) geprägten Münze der gens Pompeia No. 17, bei dem es aber mehr mit dem Stil als mit dem Typus zusammenhangen dürfte. Eben so läßt sich die vor der Stirn herabhangende Locke auf den Münzen des Antigonos No. 11. a. (vergl. S. 274. Note b.) und des boeotischen Bundes No. 3 nicht weiter, als etwa noch auf die bruttische Münze No. 1 verfolgen und nicht minder steht der sehr schlanken Kopfform besonders auf den Münzen No. 14 und 15, dann 17 und 10, endlich etwa noch 12. b. die mehr oder weniger gedrungene auf den Münzen No. 2. 3. 4. 5. 7. 9. 12. a. gegenüber. Eben so wechselnd ist endlich der Ausdruck in den meisten dieser Köpfe, wie dies ohne nähere Erörterung Jedem einleuchten wird, der auch nur die schönsten Typen No. 3. 4. 5. 1. 11. a. 12. b. und 10 in dieser Abfolge mit einander vergleichen mag, in der sie eine Stufenleiter des Charakters vom Erregten durch das trotzig Feste bis zum mild Ernsten und zeusartig Erhabenen darstellen. Wenn demnach durchgreifende Resultate für die Bestimmung des Idealtypus des Poseidon aus diesen Münzen schwerlich gewonnen werden können, bleiben sie dennoch nicht wenig lehrreich, weil sie eine ziemlich weite Stufenfolge von Vorstellungen vertreten, ohne sich, außer in einzelnen Fällen, mit Darstellungen des Poseidon aus anderen Kunstgebieten zu berühren und doch auch ohne, wie bemerkt, außer wiederum in einzelnen Fällen, mit Darstellungen des Zeus zusammen zu fließen.

---

2. Geschnittene Steine.

(Vergl. die Gemmentafel II.)

In geschnittenen Steinen liegt von Darstellungen des Poseidonkopfes sehr wenig Erhebliches vor. Als die bedeutendste wird diejenige der »Gemme Dolce«[a]) gelten dürfen, in welcher der Gott allerdings durch kein äußerliches Zeichen, wie den

a) Abgeb. bei E. Braun, Vorschule der Kunstmythol. Taf. 17, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. 69. a. Wo sich das Original jetzt befindet, ist mir unbekannt, ein Abdruck liegt nicht vor.

Dreizack, als solcher gesichert, innerlich aber so wohl charakterisirt ist, daß man an der Richtigkeit der Benennung kaum wird zweifeln dürfen. Die Gemme stellt nicht nur den Kopf, sondern auch die rechte Schulter und den kräftigen, von einem Stücke des Himation theilweise bedeckten Rücken des Poseidon dar, welcher von Braun und Wieseler als aus dem Meer auftauchend und die Gewässer überschauend aufgefaßt wird. Das Letztere ist gewiß richtig und der feste, mit Spannung in die Ferne gerichtete Blick vortrefflich zur Anschauung gebracht, worin dagegen das Auftauchen aus dem Meere ausgedrückt wäre ist nicht wohl abzusehn, vielmehr ist der Kopf durchaus so componirt, daß er einer mit aufgestütztem rechten Fuß am Ufer stehenden Figur des Gottes angehören kann, als deren Abbreviatur wir ihn am wahrscheinlichsten zu fassen haben werden. Von seinem einigermaßen wie feucht gebildeten, von einem versteckten Bande durchzogenen Haar[a]) ist eine Locke über der Stirn empor- und zurückgeworfen, der Bart erscheint stark gekräuselt, der Mund ist geöffnet und der Ausdruck des ganzen Kopfes gebieterisch, nicht just erhaben, dagegen innerlich erregt, also in alle Wege echt poseidonisch.

An zweiter Stelle verdient eine berliner Gemme[b]) (s. Gemmentafel II. No. 1) Beachtung, deren durch den Dreizack hinter der Schulter verbürgter, archaïsirender Poseidonkopf mit demjenigen auf den Münzen der gens Pompeia (s. Münztafel V. No. 17) in auffallendem Grad übereinstimmt[c]), doch nicht in dem Maße, daß man ihn als eine moderne Nachbildung jener Münzen zu betrachten Ursach hätte. Ganz ähnliche Erscheinungen der Übereinstimmung von Gemmen und Münzen kommen auch bei anderen Götterköpfen vor, so z. B. bei Zeus (s. Bd. II. S. 110) und bei Hera (s. oben S. 107) und erklären sich aus der Herrschaft oder Feststellung eines gewissen Typus an bestimmten Orten und zu bestimmten Zeiten, ohne daß man an directe Nachbildungen oder gar an Fälschungen zu denken hätte. In dem hier vorliegenden Fall ist besonders in der Haarbildung zwischen den Köpfen der Münze und der Gemme Verschiedenheit genug, um jeder der beiden Darstellungen einen gewissen Grad von Selbständigkeit zuzusprechen; die Gemme ist vor der Münze durch eine um den Kopf gelegte Haarflechte ausgezeichnet, welche an archaïstischen Köpfen ein beliebtes Motiv gewesen[d]), an echt alterthümlichen dagegen noch nicht nachgewiesen ist, dagegen an einem Terracottareliefkopfe des Poseidon (Cap. VIII. Relief c) wiederkehrt.

Bei den meisten übrigen Gemmen mit Poseidonköpfen, soweit dieselben sicher bestimmt und echt sind, tritt, wie auch bei der Gemme Dolce, anderen Götterköpfen gegenüber, die schon von Winckelmann[22]) hervorgehobene Eigenthümlichkeit auf, daß die Darstellung sich nicht auf den Kopf und den Halsabschnitt beschränkt, sondern einen bald etwas kleinern, bald etwas größern Theil des Körpers, namentlich aber Brust und Schultern nebst etwas Gewand in sich aufnimmt. Der ebenfalls schon von Winckelmann vermuthete Grund mag in der schon in der home-

---

a) Vergl. den Kopf der vatican. Statue Cap. IV. No. 13, Atlas Taf. XI. No. 35 und die korinthische Münze, Münztaf. V. No. 14.

b) Tölken, Erklär. Verz. Abth. III. Cl. 2. No. 160.

c) S. auch Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 68. c.

d) Vergl. Conze, Beiträge z. Gesch. d. griech. Plastik Taf. III—VIII.


1.

2.



Lith. Anst v. J. G. Bach in Leipzig.



1



2.



3.


4 a


4 b


5 a


5 b

rischen Poesie bekannten Betonung des στέρνον Ποσειδάωνος gelegen sein. Exemplare der Art, in denen der Gott bald durch den Dreizack hinter der Schulter charakterisirt, bald ohne diesen, aber doch in kaum bezweifelbarer Weise gebildet ist, sind in der Stosch'schen Sammlung Cl. II. Abth. 9. No. 436—440, in Lipperts Daktyliothek Mill. II. S. 1. No. 117 (Abdrücke 1. Taus. No. 57)[23]) und in Cades' großer Abdrucksammlung Cl. I. C. No. 1 und 2. Als Beispiel ist die Carneolgemme der Stosch'schen Sammlung No. 439 auf der Gemmentafel II. unter No. 2 abgebildet; bemerkt zu werden verdient, daß auch hier und in den meisten anderen Exemplaren die Formen archaïsiren[24]).

SECHSTES CAPITEL.

Die statuarischen Darstellungen des Poseidon.

(Hierzu die Tafeln II. und III.)

O. Müller, der Einzige, welcher den Versuch einer durchgreifenden Classificirung der Schemata gemacht hat[a]), in welchen Poseidon in ganzer Gestalt von der alten Kunst dargestellt worden ist, hat sechs Haupttypen unterscheiden zu müssen geglaubt. Allein die von Müller aufgestellten Classen, bei denen er die Monumente weder nach kunstgeschichtlichen Perioden noch nach Gattungen unterschieden hat, erweisen sich bei genauerer Prüfung weder als haltbar noch als ausreichend, können also, auch modificirt, der in diesem und den folgenden Capiteln zu gebenden Übersicht nicht zum Grunde gelegt werden. Indem sich dies Capitel zunächst auf die statuarisch nachweisbaren Typen beschränkt, soll bei jedem derselben darauf hingewiesen werden, ob ihm Monumente anderer Gattungen entsprechen und in welchem Umfange dies der Fall sei, wodurch sich die wünschenswerthe Statistik der in den verschiedenen Monumentgattungen vertretenen Schemata von selbst ergiebt.

Vorweg muß noch ein Mal erinnert werden, daß, wie schon oben S. 246 hervorgehoben worden ist, Poseidon statuarisch weder in erhaltenen Monumenten noch nach litterarischer Überlieferung in erkennbarer Weise als Einzelfigur thronend oder sitzend gebildet worden ist[25]). Die Frage, ob sich in den a. a. O. erwähnten Münztypen zum Grunde liegende statuarische Compositionen erkennen oder annehmen lassen, wird bei der Besprechung der Münzen (Cap. VII.) zu erwägen sein. Auch in Reliefen ist, abgesehn von den a. a. O. erwähnten, ein sitzender Poseidon unerhört; dasselbe gilt von geschnittenen Steinen; und wenn Poseidon sitzend und gelagert, wie a. a. O. berührt, in Wand- und Vasengemälden vorkommt, so gehören diese Darstellungen

---

a) Handbuch d. Arch. § 355.

nicht hieher. Es handelt sich also dieses Ortes nur um stehende Schemata des Gottes. Unter diesen muß als

Erste Classe

der schon oben S. 247 f. in seinen Hauptzügen und in seiner Bedeutung charakterisirte Typus als der für Poseidon bezeichnendste und in den verschiedenen Monumentgattungen verbreitetste voranstehn. Hinsichtlich seiner historischen Entwickelung ist schon oben S. 240 bemerkt, daß sich nicht nachweisen lasse, wann und von wem derselbe erfunden worden ist. Feststeht nur dies, daß erstens in der ganzen archaïschen Kunst von diesem Poseidonschema keine Spur vorhanden ist, daß es zweitens in Vasengemälden des IV. Jahrhunderts eben so vergeblich gesucht werden würde, dahingegen dasselbe in Vasenbildern der späteren Stilarten, des III. Jahrhunderts mehr oder weniger passend und sinnreich verwendet ist (s. unten Cap. IX.), wobei allerdings nicht feststeht, ob der in Vasengemälden mit aufgestütztem Fuße, sei es als Beobachter einer heroischen Handlung, sei es im Gespräche mit Amymone dastehende Poseidon als aus dem für die Einzelfigur erfundenen Typus abgeleitet und modificirt übertragen gelten darf, oder ob die erwähnte Stellung dem Gott unabhängig von einem klassischen Vorbild als die für die Situation passende (vergl. oben S. 248) gegeben worden ist. Daß wir gelegentlich, besonders in späteren Vasenbildern, auch andere Personen, wie a. a. O. nachgewiesen, bei verwandten Situationen in einer ganz ähnlichen Stellung gebildet finden, dürfte für die letztere Annahme in die Wagschale fallen. Wie unsicher der Schluß aus dem Sitzen mit aufgestütztem Fuße des — an sich noch problematischen — Poseidon in den Friesen des s. g. Theseion und des Niketempels auf das gleichzeitige Vorhandensein des Schemas des mit aufgestütztem Fuße stehenden Gottes sein würde, ist seines Ortes angedeutet und muß ohne Weiteres einleuchten; nicht minder bedenklich aber würde es sein, wollte man jenes Schema des sitzenden Gottes als Keim und Grundlage desjenigen des stehenden betrachten. Denn dieses letztere trägt seine Bedeutung und seine Charakteristik so durchaus in sich selbst, daß es für eine originale Erfindung gelten muß. Von den zahlreichen Münzen, welche Poseidon mit mehr oder weniger hoch aufgestütztem Fuße stehend zeigen, sind die allermeisten spät, viel zu spät, als daß man die Zeit ihrer Prägung mit derjenigen der Erfindung des Schemas in irgendwelchen Zusammenhang bringen könnte. Ausgenommen hiervon sind nur die Münzen des Demetrios Poliorketes (Münztafel VI. No. 2) und die bruttischen (das. No. 1). Was die ersteren anlangt, welche Demetrios nach seinem Seesieg über Ptolemaeos bei Kypros Ol. 118. 2 (307 v. u. Z.) prägen ließ[a]), wird man, auch abgesehn von der großen Unwahrscheinlichkeit, daß ein so bedeutender Göttertypus in der Diadochenperiode erfunden wäre, sich leicht überzeugen, daß es sich bei ihnen grade so gut wie augenscheinlich bei den anderen auf denselben Anlaß geprägten Münzen desselben Königs mit dem dreizackschwingenden Poseidon (Münztafel VI. No. 11) und wohl auch denen mit dem sitzenden (das. No. 16) um Verwendung eines vorhandenen, nicht um einen, am wenigsten für den Münzstempel neu geschaffenen Typus handelt[26]). Dazu kommen sodann die bruttischen Münzen, welche, obwohl nicht viel, doch etwas älter sein dürften,

a) Vergl. Eckhel, D. N. V. II. p. 120.

als diejenigen des Demetrios, und welche, sollte dies selbst nicht der Fall sein, doch unmöglich als aus diesen abgeleitet gelten können. Dasselbe wird man aber endlich auch von den anderen, wenngleich späteren Münzen dieses Gepräges und von den geschnittenen Steinen mit diesem Typus sagen dürfen; es ist undenkbar, daß ein erst in der Diadochenzeit geschaffener Göttertypus selbst bei statuarischer Ausbildung — um von seiner ausschließlich vorliegenden Verwendung im Münzstempel des Demetrios ganz zu schweigen — sich auf so viele Städte, ja auch nur auf die Münzstempel so vieler Städte von Unteritalien bis tief nach Kleinasien hinein verbreitet habe; dies kann man vielmehr nur von einem in guter Kunstzeit d. h. nicht später als im IV. Jahrhundert, wahrscheinlich von einem bedeutenden Meister erfundenen Typus annehmen, und zwar von einem solchen, der in statuarischer Ausführung in verschiedenen Orten — so wie es Pausanias von Antikyra und weniger bestimmt von Korinth und Neuhermione bezeugt (s. oben S. 240. Noten a. b. c.) — wiederholt worden ist. Weiter aber als bis zu diesem Schlusse zu gehn ist schwerlich gerathen, so nahe es liegen und so verlockend es sein mag aus dem entschieden Effectvollen der Composition auf Anregungen lysippischer Kunst zu schließen.

Die bisher bekannten statuarischen Exemplare dieses Typus sind:

No. 1. eine Kolossalstatue im lateranischen Museum (s. Atlas Taf. XII. No. 29)[a]).

No. 2. eine kleine Statue in Dresden (s. Atlas Taf. XII. No. 31)[b]).

No. 3. eine dergleichen in der runden Vorhalle des Caféhauses in der Villa Albani (s. Atlas Taf. XII. No. 30)[c]).

No. 4. Ein viertes Exemplar führt O. Müller im Handbuch § 355. Anm. 5 mit diesen Worten an: »Poseidon das rechte Bein auf einen Fels stellend, kleine Statue bei L. Guilford«; doch ist Näheres über dieselbe nicht bekannt[27]).

---

a) S. Benndorf und Schöne, Die ant. Bildwerke des lateranens. Museums S. 182. No. 287, E. Braun, Ruinen und Mus. Roms S. 739. No. 10, abgeb. vor der Restauration b. Clarac, Mus. de sculpt. IV. pl. 744. No. 1797, Text Vol. IV. p. 300, mit den Ergänzungen b. Garrucci, Mon. del Laterano tav. 22. p. 33. Gefunden 1824 in Porto d'Anzio (s. Näheres b. Benndorf u. Schöne a. a. O.); das Material ist griech. Marmor, die Höhe beträgt 2,01 m. Ergänzt außer der Nase und Einigem im Haare der l. Arm von der Schulter, der r. von der Mitte des Unterarmes an, beide Unterschenkel unterhalb der Knie, die ganze Basis mit Schiff und Delphin nebst Stücken des r. Beines wo dessen Schwanz ansetzt und die Attribute. Weggearbeitet ist eine Stütze (des l. Armes oder des Dreizacks) an der l. Hüfte.

b) S. Hettner, Die Bildwerke der k. Antikensamml. in Dresden 2. Aufl. S. 71. No. 300, abgeb. b. Becker, Augusteum II. Taf. 47 u. b. Clarac, Mus. de sculpt. IV. pl. 743. No. 1798, Text vol. IV. p. 301. Ital. Marmor, Höhe 0,997 m. Ergänzt der l. Arm von der Schulter an und der r. Vorderarm.

c) S. Beschreib. Roms III. II. S. 318. No. 450, E. Braun, Ruinen u. Mus. Roms S. 706. No. 106, Morcelli, Fea, Visconti, La villa Albani descritta, Roma 1869. p. 106. No. 724, wahrscheinlich in Nettuno gefunden, s. Bull. dell' Inst. v. 1834. p. 106. Unedirt; zu hoch, auf einer Säule aufgestellt, als daß über Material und Maß Genaues angegeben werden könnte; auch die Ergänzungen lassen sich nicht constatiren, nur ist sicher der r. Arm mit der Schulter angesetzt, verdächtig das Schiff unter dem l. Fuß und vielleicht beide Beide, das r. im Ober-, das l. im Unterschenkel nebst der Stütze und der ganzen Basis angesetzt.

Obgleich die Composition der drei Statuen No. 1—3 auf den ersten Blick nahezu identisch erscheinen mag, zeigen sie doch bei näherer Betrachtung eine Verschiedenheit in der Haltung, welche um so mehr mit einigen Worten zu berühren lohnt, je mehr dieselbe mit der im vierten Capitel erörterten Verschiedenheit im Ausdrucke der Köpfe im Einklange steht. So wie nämlich der Kopf der lateranischen Statue (s. oben S. 260) bei völliger Ruhe eine gewisse Abspannung zeigt, so hat die Haltung der Figur etwas Lässiges, Bequemes, um nicht zu sagen Schlaffes, was bei einer etwas mehr seitlichen Ansicht als der im Atlas gegebenen, etwa bei der, welche sich bei Garrucci findet, noch stärker hervortritt. Verglichen mit den beiden anderen Statuen hat der Gott in der lateranischen den Fuß etwas weniger hoch aufgestützt als namentlich in der Albanischen; in Folge dessen muß sein Oberkörper, um mit dem Ellenbogen die Stütze des Beines zu erreichen, sich stärker vorbeugen und nach rechts hinüber neigen, während die linke Hand die Triaena weniger hoch faßt, als in den beiden anderen Statuen, besonders No. 3, und auch der Kopf leicht gesenkt und der Blick nicht in die Ferne gerichtet ist, sondern in kurzer Distanz vor den Füßen des Gottes den Boden trifft. Lassen diese Umstände auf eine ursprünglich ziemlich hohe Aufstellung der Statue schließen[28]), welche an Imposanz gewinnt, je mehr man sie von unten her betrachtet, so ist es klar, daß sie der ganzen Haltung der Figur viel von dem Schwung und von der Straffheit nehmen, welche nicht allein die beiden anderen Statuen, zumal die Albanische charakterisirt, sondern auch in einigen Münztypen, Reliefen, Wandgemälden und Gemmen hervortritt. Von der Mimik der hier in Rede stehenden Stellung kommt also in der lateranischen Statue hauptsächlich das Moment des Entgegenwirkens gegen Ermüdung bei längerem Stehn zur Geltung. Anders bei der dresdener No. 2. Wenn bei ihr schon der ruhige Fernblick des Auges eine Erhebung des Kopfes bedingt, so kommt sie zugleich durch etwas höheres Auftreten des rechten Fußes dem auf das Bein gelehnten Arme weiter entgegen, so daß der ganze Körper aufgerichteter erscheint, als bei der lateranischen Statue und daß gleichsam Etwas von der Aufmerksamkeit im Ausdrucke des Gesichtes den ganzen Leib durchdringt und seine Haltung straffer anspannt, als dort. Eine etwas höhere Erhebung des linken Armes steht hiermit im besten Einklange. Bedeutend weiter geht in der Festigkeit und dem Schwunge der Haltung die Albanische Statue No. 3, welche auch bei weitem den erregtesten Gesichtsausdruck zeigt (oben S. 265). Schon das ist nicht gleichgiltig, daß sie den linken, anstatt wie die beiden anderen Statuen den rechten Fuß hochgestellt hat, denn die Folge davon ist, daß sie den Dreizack nicht in der Linken, sondern in der Rechten führt, folglich zum Gebrauche viel unmittelbarer bereit hält, als jene. Dann aber tritt sie auch merklich höher und man möchte sagen fester auf, als die beiden anderen Statuen, namentlich die lateranische und in Folge dessen ist die Neigung des Oberkörpers nach der aufgestützten Seite bei ihr die verhältnißmäßig geringste, zugleich die Erhebung des den Dreizack haltenden Armes, wie das aus der Muskulatur der rechten Theile von Brust und Schulter hervorgeht, die verhältnißmäßig bedeutendste. Und so tritt das Moment des Machtvollen, Gebietenden, welches besonders der auf den Dreizack aufgestützte Arm in die Mimik der an sich ruhenden Stellung hinein bringt, aus dieser kleinen Statue ungleich bedeutender hervor, als aus den beiden anderen, als zumal aus der lateranischen.

Daß das Schema dieser Statuen im Allgemeinen demjenigen der von Pausanias (X. 36. 8. s. oben S. 240. Note a.) beschriebenen in Antikyra genau entspricht, das sich wahrscheinlich noch in zwei anderen in Korinth und Neuhermione (s. a. a. O. Noten b. u. c.) wiederholte, braucht nur erinnert zu werden. Wenn diese drei von Pausanias erwähnten Statuen als Stütze des hochgestellten Fußes einen Delphin hatten, welcher bei der korinthischen als Wasserspeier diente, so stimmt dies genau mit dem dresdener Exemplar überein, während sich bei der lateranischen Statue, bei welcher auch der als Stütze verwendete Delphin modern ist, gar nicht sagen läßt, was etwa die Unterlage des auftretenden Fußes gewesen sei. Bei der Albanischen dagegen werden wir, falls das Schiff sich als nicht antik erweisen sollte, des schweren Auftretens wegen kaum an einen Delphin, sondern viel eher an einen Felsen zu denken haben, welcher bei der Statue No. 4 die Unterlage bilden soll und in mehren Münzen und Gemmen dieselbe darstellt. Daß das Aphlaston in der rechten Hand der lateranischen Statue eine willkürliche Ergänzung sei, welche wahrscheinlich besser weggelassen worden wäre, ist von den Verfassern des Laterankatalogs bereits mit Recht bemerkt worden, wie dieselben auch die überaus kräftige Muskulatur und die breite und starke Brust des in kurzen, fast gedrungenen Proportionen gehaltenen Körpers dieser Statue richtig hervorgehoben haben[a]). Dieselbe kräftige, selbst etwas derbe Auswirkung des Körpers bei jedoch schlankeren Verhältnissen zeigt die Albanische Statue, während die Formengestaltung der dresdener Statue, die Hettner mit Recht eine »rohe Copie nach einem guten Vorbilde« nennt, in keiner Weise als charakteristisch gelten kann.

Nur und höchstens als ein ganz loses Anhängsel dieser ersten Classe poseidonischer Statuen kann man als

No. 5 die in keiner andern schicklicher unterzubringende und auch in den übrigen Monumentgattungen ihrer Composition nach durchaus nicht wiederholte zweite Dresdener Poseidonstatue (s. Atlas Taf. XII. No. 32)[b]) betrachten. Wieseler (a. a. O.) meint freilich indem er diese Statue mit Figuren der ersten Classe in Reihe stellt, auf die grössere oder geringere Erhebung des Fußes komme nicht eben viel an, doch wird man sich auch ohne besondern Nachweis leicht durch die Vergleichung überzeugen, daß die Mimik der hier vorliegenden Stellung eine in jedem Betracht von derjenigen der bisher behandelten Gestalten verschiedene sei; die Art, wie hier der im Wesentlichen grade aufgerichtet stehende Poseidon den wenig erhobenen Fuß auf ein sein Machtgebiet bezeichnendes Attribut stellt, läßt sich nur mit den Fällen vergleichen, in denen z. B. Aphrodite Urania die Schildkröte oder in welchen die Göttin den Helm oder, wie in der Statue im Louvre[c]) den noch nicht sicher erklärten Gegenstand (Embryo?),

---

a) Vergl. auch E. Braun a. a. O.

b) S. Hettner, Die Bildwerke der k. Antikensammlung in Dresden, 2. Aufl. S. 73. No. 309, abgeb. in Beckers Augusteum II. Taf. 40, b. Clarac IV. pl. 743. No. 1795 und in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 70. Ital. Marmor, Höhe 1^{m}; ergänzt beide Arme, der r. mit der ganzen Schulter, der l. vom Oberarm an. Daß auch die Füße und der Plinthos modern seien, ist ein, brieflich von Hettner berichtigter, Irrthum; die Füße sind nur gebrochen und mit einem Stücke des antiken Plinthos in die moderne Basis eingelassen.

c) Clarac, Mus. de sculpt. pl. 341. No. 1293, Denkm. d. a. Kunst II. No. 265, vergl. Bernoulli, Aphrodite S. 99 f.

oder Dionysos gelegentlich seinen Panther[a]) unter dem Fuße hat. Dazu kommt, daß die dresdener Statue die einzige des Poseidon ist, welche den Gott mit einem weiten, allerdings eigenthümlich genug zurechtgelegten Himation bekleidet darstellt, während nicht nur die Statuen der ersten Classe völlig nackt sind, sondern sich diese Nacktheit auch fast ohne Ausnahme in allen Denkmälern anderer Gattungen sich wiederholt, welche die Poseidonfigur nach diesem Motive componirt zeigen. Die schon (S. 246 u. 278) erwähnten Vasengemälde und ein paar Reliefe (s. unten Cap. VIII. No. 6 und 7), welche man dem entgegenhalten könnte, bieten das in Frage stehende Schema schon mit einer starken Modification dar. Im Übrigen mag man anerkennen, daß die dresdener Statue, wenngleich sie auch in ihrer Gesammtheit wie in ihrem Kopfe kaum etwas specifisch Poseidonisches hat, den Gott in würdevoller Gestalt und Haltung vergegenwärtigt, wobei der Restaurator in Betreff des rechten Armes, den er halb erhoben und auf den Dreizack gestützt gedacht hat, das Richtige getroffen haben mag, während dies von dem linken Arme schwerlich gelten kann. Indessen wird sich, da die ganze Figur stark überarbeitet ist, schwer entscheiden lassen, ob derselbe kräftiger auf den Schenkel aufgesetzt, oder etwa (vergl. die erwähnten Reliefe) auf die Hüfte gestemmt, oder, was auch möglich ist, ein Attribut haltend frei vorgestreckt gewesen ist.

Noch um einen starken Schritt weiter entfernt sich von dem Schema der ersten Classe der Poseidonstatuen

No. 6 eine Erzstatuette im k. k. Münz- und Antikencabinet in Wien[b]) (s. Taf. III. No. 1). Denn sie stellt den Gott ganz aufgerichtet dar, den linken Arm hoch auf den Dreizack gestützt, auf der frei vorgestreckten Rechten einen Delphin haltend, so daß nur der auf ein Schiffsvordertheil gestellte linke Fuß das verbindende Glied zwischen dieser Statuette und den Statuen der ersten Classe ausmacht, während im Übrigen die Stellung der Figur zu der Composition der gleich näher zu besprechenden dritten Classe poseidonischer Gestalten hinüberführt. Dabei ist das stark Bewegte dieser Stellung als für den dargestellten Gott charakteristisch anzuerkennen, wenngleich dasselbe zum Theil auch von dem Geschmacke der Zeit abzuleiten sein wird, auf welche die Composition zurückgeht. Die Formen der Statuette sind von dem ersten Herausgeber nach Gebühr gewürdigt worden. Ihre Bekränzung mit dem auf der rechten Schulter liegenden Lemniskos verdient hervorgehoben zu werden.

Zweite Classe.

Diese Classe wird in statuarischer Ausführung bisher lediglich durch

No. 7, eine kleine Erzstatuette aus Herculaneum im Museo Nazionale zu Neapel[c]) (s. Tafel II. No. 1) vertreten, da sich nicht constatiren läßt, welche von

a) Nuove Memorie dell' Inst. p. 279.

b) Vergl. v. Sacken u. Kenner, Die Sammlungen des k. k. Münz- und Antikencabinets S. 283. No. 519, abgeb. bei v. Sacken, Die ant. Bronzen des k. k. Münz- und Antikencabinets Taf. VI. No. 1. Höhe $4^1/_2$ Zoll.

c) Jetzt im 2. Bronzezimmer, Schrank 1 an der Wand den Fenstern gegenüber im 2. Bord; abgeb. Antichità di Ercolano VI. tav. 9, R. Mus. Borb. XII. tav. 41, E. Braun, Vorschule d. Kunstmythol. Taf. 19, Clarac, Mus. de sculpt. pl. 749 B. No. 1799 A., vergl. Text vol. IV. p. 301 f., Denkm. d. a. Kunst II. No. 71.

den bei Pausanias als ἀγάλματα ὀρθά des Gottes angeführten Poseidonstatuen [a]) etwa in diesem Schema gebildet gewesen sind, während dasselbe in einigen Reliefen (s. Cap. VIII. No. 8 u. 9, Atlas Taf. XII. No. 17 u. 18) wiederkehrt und auch in geschnittenen Steinen (s. Gemmentafel II. No. 7 u. 10), darunter einem archaïstischen, nachweisbar ist. Der weitere Übergang aus der Composition der Gestalten der ersten Classe und derjenigen der Statue No. 5 und der Statuette No. 6 zu der hier vorliegenden, ebenfalls höchst charakteristischen, wird dargestellt durch ein Vasenbild (s. Atlas Taf. XII. No. 8) und durch eine Münze von Tabae (Münztafel VI. No. 7) [b]), welche den Gott mit aufgestelltem Fuße wie in der ersten Classe, dabei aber völlig aufgerichtet, mit auf den Dreizack gestützter Linken und in die Seite gestemmter Rechten darstellt. Eben diese kraftvolle und gebieterische Stellung, welche sich auch bei Zeusfiguren [c]), aber allerdings nur bei langgewandeten wiederfindet, während Poseidon in derselben vollständig nackt erscheint, ist bei der Besprechung des Zeus näher beleuchtet, also hier nicht noch einmal zu erörtern, sie vertritt die herculaner Statuette in vortrefflicher Weise, nur daß bei ihr wie bei den Parallelfiguren der anderen Monumentclassen beide Füße gleichmäßig auf dem Boden stehn. Ein näheres Eingehn auf die Formen dieser vielbesprochenen Statuette, deren Kopf mit dem unordentlich geworfenen Haar in besonderem Maß und in Übereinstimmung mit der Körperhaltung die trotzige Kraft des Gottes vergegenwärtigt, wird gegenüber der auf Photographie vom Original beruhenden Abbildung überflüssig sein; es mag daher nur bemerkt werden, daß der Speer oder, genauer gesprochen, die zugespitzte Stange, welche man jetzt in der linken Hand des Gottes findet, unzweifelhaft modern ist [29]) und einen antiken Dreizack verdrängt oder ersetzt hat, welchen wir in den Parallelmonumenten finden.

Dritte Classe.

Die Monumente dieser Classe zeigen den Gott wesentlich nackt, ruhig stehend, die Linke mehr oder weniger hoch auf den Dreizack gestützt, die Rechte entweder leer herabhangend oder mit einem Attribute gesenkt vorgestreckt. Man mag diese Stellung für denselben ganz angemessen nennen, aber als specifisch poseidonisch oder als besonders charakteristisch wird man sie um so weniger bezeichnen dürfen, je gewöhnlicher sie im Bereiche der Zeusdarstellungen erscheint. Unter diesen läßt sich diejenige Gruppe (Classe VI. Gruppe 9), welche Juppiter wie die Poseidonstatue No. 8 und die Statuette No. 9 mit einem Gewand auf der linken Schulter zeigt, allerdings nur in Monumenten römischen Ursprungs nachweisen [d]), diejenige dagegen, welche den Gott ohne alle Gewandung darstellt (Cl. VII. Gr. 11. vergl. Gr. 12) wie die Poseidonstatuette No. 10, umfaßt auch griechische Arbeiten. Möglich, daß für Poseidon ganz dasselbe gilt. Denn während wir ihn mit dem Gewand auf der Schulter in griechischen Monumenten irgend einer Art vergebens

---

a) Paus. II. 2. 3 (Kenchreae), II. 36. 3 (Didymoi), III. 23. 2 (Cap Malea), VII. 21. 7 (Patrae), X. 38. 12 (Naupaktos).

b) Ungefähr, aber in geringerer Schönheit wiederholt in einer Gemme der Stosch'schen Sammlung, Winckelmann II. Cl. 9. Abth. No. 441.

c) Vergl. Bd. II. S. 130 ff., Zeusstatuen IV. Classe 1. Gruppe und die syrakusaner Münze Münztaf. II. No. 25.

d) Vergl. Bd. II. S. 147.

suchen, dagegen z. B. in dem echt römischen Relief der »Ara Neptuni« im capitolinischen Museum (Cap. VIII. No. 10, Atlas Taf. XII. No. 19.) finden, ist der gänzlich nackte Poseidon wesentlich in der hier in Rede stehenden Stellung, nur mit dem Dreizack in der rechten, statt in der linken Hand auf boeotischen Münzen (Münztafel VI. No. 8) nachweisbar, während er in seiner von Pausanias[a]) erwähnten griechisch-römischen Statue auf dem Molo von Kenchreae, sofern diese auf der korinthischen Münze in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 72a. zu erkennen und genau wiedergegeben ist, ebenfalls ganz nackt, mit dem Dreizack in der Linken, dem Delphin auf der vorgestreckten Rechten dargestellt war. Die erhaltenen Exemplare, welche diesen Typus mit seinen kleinen Varianten vertreten, sind:

No. 8, die kolossale Marmorstatue in Madrid (s. Atlas Taf. XII. No. 33)[b]).

No. 9, eine 0,115 m hohe Erzstatuette auf der pariser Bibliothek (s. Tafel III. No. 3)[c]).

Außerdem gehört die jugendliche Statue im Museo Nazionale zu Neapel[d]), welche, wohl nicht mit Unrecht, mit einem Kopfe nicht idealen Charakters ergänzt ist, während sie der rechts neben ihr am Boden befindliche Delphin als poseidonischem Kreise angehörend bezeichnet, dieser Gruppe an. Während diese durch das auf der linken Schulter des Gottes ruhende Gewand charakterisirt wird, erscheint in

No. 10, einer 0,30 m hohen Erzstatuette ehemals Fejervary-Pulszky'schen Besitzes[e]) s. Taf. II. No. 2

und in

No. 11, einer nur 0,07 m hohen Statuette im Besitze des Herrn Ráth in Pest. Unedirt, s. Taf. III. No. 2

der Gott ohne jegliche Gewandung.

Im Einzelnen ist über diese Werke nicht viel zu sagen.

Die madrider Statue, welche Hübner mit Recht eine nicht übele Arbeit der schon manierirten Epoche nennt und von deren Kopf oben (Cap. V. No. 4) die Rede gewesen ist, entspricht in Haltung und Formen gar wohl dem Ideale des gewaltigen Meergottes, dessen wuchtiger Leib mit breiter Brust und kräftigen Schul-

---

a) Pausan. II. 2. 3 .... μετὰ δὲ αὐτὸν (ναὸν Ἀφροδίτης) ἐπὶ τῷ ἐρύματι τῷ διὰ τῆς θαλάσσης Ποσειδῶνος χαλκοῦν (ἄγαλμά ἐστιν).

b) Vergl. Hübner, Die ant. Bildwerke in Madrid u. Spanien S. 41. No. 13, abgeb. b. Clarac, Mus. de sculpt. IV. pl. 749 C. No. 17966. Text vol. IV. p. 300. Höhe 2,36m (nach Hübner), 8 pieds 9 pouces (nach Clarac), ital. Marmor; ergänzt nach Hübner außer der Nase beide Arme, der l. mit einem vergoldeten Dreizack, der größte Theil des Delphins nebst dem Plinthos und der herabhangende Zipfel des Mantels, nach Clarac lediglich der rechte Arm.

c) Vergl. Chabouillet, Catal. général p. 509. No. 3027 (jetzt 3453?), abgeb. b. Caylus, Receuil d' antiquités vol. IV. pl. 59. No. 3 (als Zeus). Unter der folgenden Nummer führt Chabouillet eine zweite, ähnliche, aber minder schöne Statuette an, deren Benennung aber zweifelhaft ist, da ganz verwandte Zeusfiguren nicht selten sind.

d) Abgeb. b. Clarac a. a. O. pl. 744. No. 1799, Text p. 301.

e) Abgeb. schon bei Causaeus de la Chausse, Mus. Roman. vol. I. sect. 2. tab. 14 (als: apud Antonium de Cavalleriis, aber in dem Werke von I. B. de Cavalleriis Ant. stat. urb. Romae nicht enthalten) und b. Montfaucon, Ant. expl. I. pl. 29. 4, neuerdings in den Mon. ed Ann. dell' Inst. von 1854. tav. 18. vergl. p. 89. Die Basis ist modern.

tern hier sogar, der freiern Stellung wegen, unmittelbarer zur Anschauung gelangt, als in den Statuen der ersten Classe, ohne in irgend einer Richtung übertrieben zu sein. Daß die Ergänzung des linken Armes durch die gehobene Schulter gesichert sei, hat Hübner bemerkt, ob dagegen der rechte Arm mit leerer Hand ursprünglich so herabgehangen, wie ihn, ähnlich dem was man jetzt an der Statuette No. 10 sieht, der Restaurator gebildet hat, oder ob er mit einem Attribute leicht gehoben war, wie es die Statue von Scherschell führt und wie es die ähnlich componirten Zeusstatuen zu haben pflegen, dies ist mit Sicherheit nicht zu entscheiden[a]). Das Eine und das Andere erscheint gleich möglich und auf einen ruhig und handlungslos herabhangenden Arm möchte man aus dem mit Aufmerksamkeit in die Ferne gerichteten Blicke des Gottes schließen; nur müßte der Arm dann in der That schlaff herabhangend, näher am Leibe liegen, als wir ihn jetzt sehn.

Für die aus den Trümmern von Velleja in der Gegend von Piacenza stammende Statuette No. 9, welche sich in der Haltung und Gewandung durch Nichts von den Zeusstatuetten der 8. Gruppe der VI. Classe[b]) unterscheidet, rechtfertigt sich der Poseidonname lediglich durch das eigenthümlich schlichte und wie feucht herabhangende Haar, in welchem übrigens wahrscheinlich einst ein Band gelegen haben wird und die dem Haar entsprechende Bildung des vorn auffallend langen Bartes[c]). Daß der linke Arm mit der Triaena ausgestattet war, geht aus dem Stumpf des erhobenen Vorderarmes hervor, über den von dicht unter der Schulter an fehlenden rechten läßt sich keine begründete Vermuthung aussprechen.

Schwieriger zu beurteilen ist die Statuette No. 10, und zwar in mehr als einer Hinsicht, ja bei ihr möchte sich an einem Umstand, den E. Braun a. a. O. als sicherstes Beweisstück für die Richtigkeit der Benennung als Poseidon aufführt, grade ein Zweifel über die Berechtigung dieses Namens knüpfen. Der Kopf der Statuette soll nämlich mit silbernen, in das rauhe Haar eingesetzten Schilfblättern[d]) bekränzt sein. Daß Blätter im Haare liegen ist natürlich schon nach der Abbildung nicht zu bezweifeln, die Form von Schilfblättern dagegen scheinen dieselben durchaus nicht zu haben, dazu sind sie offenbar zu breit. Wären es aber Schilfblätter, so müßte man zweifeln, daß die Statuette Poseidon darstelle, denn ein sicherer schilfbekränzter Poseidon ist im ganzen Bereiche der alten Kunst vollkommen unerhört (vergl. auch Anmerkung 20). Andererseits lässt die Stellung der Statuette, namentlich der auf was es immer gewesen sein mag, hoch aufgestützte linke Arm den Gedanken an irgend ein Wesen eines niedern Ranges schwerlich zu, während die Gestaltung des ungeordneten und in einzelne Locken zertheilten Haares und des Bartes, sowie die Form des Gesichtes, die schmale Stirn in Verbindung mit der Breite des Jochbein und der Unterkieferpartie, den Gedanken an Zeus ausschließen, Poseidon dagegen bestens entsprechen[e]). Man wird also bei seinem Namen stehnzubleiben und demgemäß vorauszusetzen haben, daß seine Linke mit dem Dreizack ausgestattet gewesen sei, den er merkbar höher gefaßt hat, als die madrider Statue. Hiermit

---

a) Als nicht unwahrscheinlich bezeichnet das Attribut auch Brunn, Ann. d. Inst. von 1857. p. 189.

b) Bd. II. S. 145.

c) »une longue barbe dont l'eau semble ruisseler« Chab.

d) »foglie d'arundine riportate in argento ed innestate tralle irsute chiome« Braun.

e) Vergl. oben S. 255.

steht eine eigenthümlich starke Bewegung im Einklang und Zusammenhange, welche die ganze Figur von dem etwas zur Seite geneigten Kopfe bis zu der weiter als gewöhnlich vom Boden erhobenen Ferse des linken Fußes durchdringt, ähnlich wie wir dergleichen schon an der wiener Statuette No. 6 bemerkt haben. Der Gott lehnt sich schwer auf die Stütze des linken Armes, wodurch die sehr schräge Stellung der Schultern begründet wird, und steht mit dem rechten Fuße wuchtig (»con tutto il peso del corpo« Braun) auf dem Boden. Nicht mit Unrecht hat daher schon E. Braun bemerkt, daß sich — echt poseidonisch dürfen wir wohl sagen — mit der großen Kraft, welche sich in allen Theilen des sehr energisch modellirten Körpers ausspricht, eine gewisse Unruhe (sposatezza) verbinde, wie sie aus bedeutender Anstrengung zu folgen pflegt (siccome aviene da soverchia fatica). Nur daran läßt sich zweifeln, ob derselbe die ganz eigenthümliche Haltung des rechten Armes richtig verstanden und erklärt hat, indem er sie mit der in der Figur ausgedrückten Ermüdung in Zusammenhang bringt und meint, sie drücke das Verlangen nach Ruhe aus. Das wie schlaffe Herabhangen des Armes möchte damit übereinstimmen, die Haltung der Hand thut es aber gewiß nicht; vielmehr läßt diese voraussetzen, daß der Gott mit derselben irgend einen Gegenstand, am wahrscheinlichsten den Schwanz eines neben ihm angebracht gewesenen Delphins berührt, oder sich leicht auf diesen gestützt hat[a]). An Geschlossenheit und Gleichgewicht würde die Composition durch die Hinzufügung eines solchen Beiwerkes nur gewinnen. Daß mit der Haltung der ganzen Gestalt und der Neigung des Kopfes der Ausdruck des Gesichtes, welcher bei aller Kräftigkeit der Formen etwas Mildes hat, in Übereinstimmung stehe, hat ebenfalls schon Braun mit Recht hervorgehoben, nur daß er mit dem Ausdruck »sguardo pensieroso« das Auge schwerlich genügend charakterisirt.

Das Räthsche Figürchen No. 11, dessen Dreizack, wie kaum bemerkt zu werden braucht, modern und bei welchem außerdem der rechte Vorderarm restaurirt, alles Übrige intact ist, zeigt verwandte, nur lebhaftere, im Körper mit der Statuette aus Ancona (No. 15) übereinstimmende Bewegungsmotive und wird viel eher mit einem in der rechten Hand gehaltenen Fisch, als auf den Schwanz eines solchen gestützt zu denken sein. Im Kopf ist das Rauhe und Finstere des Meergottes besonders hervorgehoben. Der bei Poseidon in plastischen Werken seltene Kranz, welcher aus dicken und breiten Blättern besteht, also keinesfalls Schilf darstellt, ist durch die von ihm auf beide Schultern herabhangenden Lemnisken noch besonders bemerkenswerth.

Vierte Classe.

In die vierte Classe müssen einige Poseidonstatuen zusammengefaßt werden, zwischen denen man möglicherweise genauer unterscheiden würde, wenn sie besser erhalten wären. So wie sie auf uns gekommen sind, ist ihr Gemeinsames, daß sie den völlig gewandlosen Gott ruhig und die beiden Arme gesenkt dastehend zeigen, in einer Haltung, welche für ihn in keiner Weise als charakteristisch gelten kann, so daß nur äußere Umstände die Nomenclatur sicher zu stellen vermögen. Diese Statuen sind:

---

a) Auch Brunn, Ann. d. Inst. von 1857. p. 189 hat an die Möglichkeit einer solchen Ergänzung gedacht.

No. 12, eine Kolossalstatue aus Iol, dem alten Iulia Caesarea, in Scherschell in Algerien (s. Atlas Taf. XII. No. 34)[a]).

No. 13, eine kleine Statue in der Sammlung Coke in Holkham Hall bei Wells in Norfolk, England[b]).

No. 14, eine ehemals Verospi'sche Statue in der Galeria delle statue im Vatican (s. Atlas Taf. XII. No. 35)[c]).

No. 15, Erzstatuette aus Ancona im Besitze des Herrn Saulini daselbst, abgeb. in den Mon. dell' Inst. VIII. tav. 12. No. 7. a. b. (Taf. III. No. 4 a u. b.)[d]).

No. 16, Erzstatuette im Museum von Lyon[e]), unedirt in Photographie vorliegend (s. Taf. III. No. 5a u. b.).

Vollkommen gesichert in ihrer Bedeutung ist von diesen Statuen und Statuetten nur No. 12, und zwar durch das doppelte Attribut des neben ihrem rechten Bein als Stütze angebrachten Delphins und des in ihrer rechten Hand gehaltenen Seegeschöpfes, während sich der am linken Oberarme haftende Rest einer runden Stange nunmehr mit Sicherheit als derjenige des ruhig geschultert gehaltenen Dreizacks erklären läßt[f]). Was das Wesen in der rechten Hand des Gottes anlangt, hat schon Brunn (a. a. O. p. 188) mit Recht gegenüber dem französischen Erklärer der Statue in der »Illustration« (General Cluseret) bemerkt, dasselbe könne als ein junger Delphin nicht verstanden werden, schon deshalb nicht, weil dessen Anbringung neben dem großen Delphin auf der Basis lediglich tautologisch sein würde und sodann nicht, weil die Formen des wie immer beschädigten und verstoßenen Geschöpfes nicht die eines Delphins seien. Dasselbe sei vielmehr als ein Hippokamp zu erklären, dergleichen wie in den Hafen von Helike versenkte Statue des Poseidon nach Strabons Zeugniß[g]) auf der Hand getragen hat. Der Augenschein der genauen Abbildung im Atlas a. a. O., die auf Grund einer sehr scharfen Photographie vom Originale gemacht ist, bestätigt dies vollkommen, denn wenngleich die von Brunn geltend gemachten, für einen Delphin zu bedeutenden Schwanzwindungen

---

a) Abgebildet in einem Holzschnitt in der pariser »Illustration« von 1857. No. 730, wiederholt in den Ann. dell' Inst. von 1857. tav. d'agg. E. vergl. p. 187 f. (Brunn), Revue archéol. XIII. II. p. 570. 2,05 m hoch, angeblich von lemnischen (?) Marmor. Ohne Ergänzungen.

b) Abgeb. b. Clarac, Mus. de sculpt. IV. pl. 744. No. 1796. A., vergl. Text Vol. IV. p. 300. Parischer Marmor, »4 pieds 5 pouces« hoch; ergänzt der Kopf, der rechte Arm vom Deltoïdes an, der linke Vorderarm mit dem Dreizack, das linke Bein und »vermuthlich« der Delphin (Clarac). Conze in s. engl. Reisebericht in der Archaeol. Zeitung von 1864. Anz. S. 213* ff. erwähnt die Sammlung nicht, eben so wenig Matz in dem seinigen, Arch. Zeitung von 1873. S. 30.

c) Jetzt No. 394, Beschreib. Roms II. S. 172 No. 29, abgeb. Mus. Pio-Clem. I. tav. 33, bei Clarac a. a. O. pl. 743. No. 1796 (besonders ungenau), Millin, Gal. myth. pl. 91. No. 292, E. Braun, Vorschule der Kunstmythol. Taf. 18. vergl. S. 11. Griech. Marmor, 1,95 m hoch.

d) Vergl. Bull. dell' Inst. von 1861 p. 85 und Ann. dell' Inst. von 1864 p. 386 sq. (Brunn).

e) Erwähnt im Bull. dell' Inst. v. 1866 p. 101.

f) Ob das auf der Schulter sichtbare viereckige Stück Marmor als ein Rest des Querholzes des Dreizacks zu erklären sei, läßt sich ohne Autopsie des Originales nicht entscheiden.

g) Strab. VIII. p. 384. 'Ερατοσθένης δὲ καὶ αὐτὸς ἰδεῖν φησι τὸν τόπον καὶ τοὺς πορθμέας λέγειν ὡς ἐν τῷ πόρῳ ὀρθὸς ἑστήκει Ποσειδῶν χάλκεος ἔχων ἱππόκαμπον ἐν τῇ χειρὶ κίνδυνον φέροντα τοῖς δικτυεῦσιν. Vergl. oben S. 239. Note i.

sich als geringer herausstellen, als in der frühern Abbildung und die in dieser fehlende Schwanzflosse unverkennbar (aber dem Hippokampen auch ganz angemessen) ist, so sind an dem Vordertheile des fraglichen Wesens die Bruchflächen des verloren gegangenen Halses und der Beine oder wenigstens eines Beines eben so unverkennbar. Hinsichtlich der Körperbildung dieses hiernach ganz unbezweifelbaren Poseidon muß, nachdem der Kopf schon früher (Cap. IV. No. 3) besprochen worden, und über die höchst einfache, aber wohlverstanden durchgeführte Stellung weiter Nichts zu sagen bleibt, besonders auf die Wucht und Fleischigkeit aufmerksam gemacht werden, in welcher dieser Körper bei einer, soweit man nach der Photographie urteilen kann, eigenthümlich weichen Behandlung des Marmors selbst denjenigen der madrider Poseidonstatue und der Statuette No. 10 überbietet; das Derbe und Materielle im Wesen des Meergottes gelangt hier zur deutlichsten Anschauung. Zugeich will aber der Massenhaftigkeit des Rumpfes gegenüber die vergleichsweise feine, ja etwas dünne Gestaltung des erhaltenen rechten Beines bemerkt werden, eine Formeneigenthümlichkeit, welche E. Braun mehrfach, aber mit zweifelhaftem Recht anderen Statuen des Gottes gegenüber hervorgehoben hat und welche er auf eine angeblich bei Seeleuten zu beobachtende Erscheinung zurückführt, deren Arbeiten hauptsächlich den Oberkörper und die Arme auswirken, während die Beine durch dieselben weniger in Anspruch genommen also auch weniger ausgebildet werden. Über die etwas vernachlässigte Arbeit am Fuße, welche den französischen Erklärer auf verschiedene an der Statue beschäftigt gewesene Hände schließen ließ, giebt Brunn (a. a. O. p. 191 sq.) das Nöthige. Was endlich den Delphin neben dem Gott anlangt, bildet dieser nicht selbst die Stütze der vorgestreckten rechten Hand, sondern er lehnt sich mit gewundenem Schwanz gegen einen hinter ihm angebrachten Gegenstand, von dem ein viereckiger Zapfen (puntello) sich gegen die Hand erhebt. Brunn (p. 192) behandelt diesen Gegenstand als ein Steuerruder. Ob dies auf Grund einer Angabe Cluserets geschieht oder aus der Zeichnung abstrahirt ist, muß dahinstehn; in der Photographie ist der fragliche Gegenstand undeutlich, aber sicher kein Steuerruder. Wenn endlich Brunn — allerdings ohne an die Statue von Helike zu denken, s. p. 189 — meint, das Original der Statue von Scherschell sei eine Erzstatue gewesen, der dieses ganze, erst bei der Marmorcopie als nothwendige Stütze hinzugefügte Beiwerk gefehlt habe, die Composition gewinne durch dessen Beseitigung und auch in den Formen des Nackten lasse sich die Erznachbildung erkennen, so muß man allerdings zugestehn, daß gegenüber dem Hippokampen in der rechten und dem Dreizack in der linken Hand der Delphin als Attribut zur Kennzeichnung des Gottes nicht nöthig war, andererseits wird man aber nicht verkennen dürfen, daß es wenige nackte Männerfiguren der antiken Kunst giebt, welche sich vermöge der Geschlossenheit der nur für den linken Arm einen puntello erfordernden Composition besser für eine ursprüngliche Ausführung in Marmor eignen wie die des Poseidon von Scherschell. Allerdings erscheint der Delphin als nur für den Marmor nothwendige Stütze; allein dies wiederholt sich auch bei anderen, gewiß nicht auf Bronze zurückgehenden Statuen, wie z. B. der Mediceïschen Venus, und ob die Composition durch seine Hinwegnahme gewinnen und nicht vielmehr, wenn man die jetzt fehlenden Stücke in Gedanken ergänzt, an Gleichgewicht verlieren würde, muß man als zweifelhaft bezeichnen. Was aber endlich die Formgebung anlangt, wird man an der Photographie und an der nach

ihr hergestellten Lithographie schwerlich irgendwo eine Schärfe und Detailbildung entdecken, welche über den Marmorstil hinausginge und auf ein in Marmor copiertes Erzbild hinwiese, während man wohl eher zweifeln könnte, ob Erz im Stande wäre, die schon berührte, eigenthümliche Fleischigkeit, ja fast Fettigkeit besonders der Brust- und Bauchpartie unserer Statue wiederzugeben.

Mit dieser Statue nun stimmt das, was an der Coke'schen No. 13 echt ist, so vollkommen überein, daß man sie gradezu eine Replik jener nennen und auch bei ihr den Hippokampen als Attribut der rechten Hand voraussetzen möchte[a]). Allerdings nennt Clarac, während er die anderen Ergänzungen schlichtweg als solche bezeichnet, auch den Delphin neben dieser Statue »wahrscheinlich« (probablement) modern, giebt aber für diese seine, offenbar auf Vermuthung beruhende Annahme keine Gründe an. Hätte Clarac Recht, dann würde für die Coke'sche Statue eine Deutung überhaupt nicht möglich sein; seiner bloßen Vermuthung gegenüber aber wird man sagen müssen, daß die Hinzufügung grade eines Delphins zu einem so arg verstümmelten Torso durch einen modernen Künstler oder auch dessen Erneuerung ohne Anhalt in vielleicht vorhanden gewesenen antiken Resten sehr wenig Wahrscheinlichkeit für sich hat, da der männlichen Statuen mit dem Delphinsattribut — Poseidonstatuen und Porträtstatuen (s. unten) zusammengerechnet — so wenige sind, daß ein Restaurator aus eigener Phantasie auf jede andere Stütze eher verfallen mußte, als grade auf einen Delphin. Bis auf Weiteres wird man also die Coke'sche Statue in dieser Reihe als nächsten Seitenverwandten der scherscheller Poseidonstatue stehn zu lassen haben. Eine Beurteilung ihres Stiles ist nach Claracs Zeichnung nicht möglich.

Was drittens die vaticanische Statue No. 14 anlangt, welche bekanntlich früher als Zeus restaurirt war und ihre jetzige Ergänzung den Ansichten Viscontis (Mus. Pio-Clem. a. a. O. p. 67.) verdankt, so stimmt auch bei ihr das was an ihr, abgesehn von dem schon oben (Cap. IV. No. 10) besprochenen Kopf antik ist, der Composition nach mit der Statue von Scherschell im Wesentlichen überein, nur daß die Stütze am rechten Beine, deren oberer Theil echt, ein Baumstamm ist. Dagegen ist auch bei dieser Statue grade wie bei der von Scherschell das am Oberarm anliegende Stück des in der Linken gehaltenen Attributs echt, und da dasselbe nicht rund, sondern viereckig ist, so hat daraus Visconti wohl gewiß mit Recht geschlossen, das Attribut könne kein Scepter gewesen sein. Nun ist freilich ein Dreizack mit kantigem Stiel eben so wenig nachweisbar wie ein kantiges Scepter, aber doch immerhin möglicher, und so wird man sich, Alles zusammengenommen, und da der Kopftypus dem wenigstens nicht widerspricht, mit Visconti einverstanden erklären können, daß die Annahme, die Statue sei ein Poseidon gewesen, weitaus die größte Wahrscheinlichkeit besitze. Damit wäre denn auch der im linken Arme gehaltene Dreizack gerechtfertigt, nicht aber der höchst wundersame Delphin, welchen der Restaurator neben dem Gott auf den Baumstamm gelegt und dessen Schwanz er ihm in die Hand gegeben hat, vielmehr wird es als wahrscheinlich zu gelten haben, daß auch hier, wie bei der Statue von Scherschell, die rechte Hand frei vorgestreckt ein Attribut, sei es einen kleinen Delphin, einen Hippokampen, oder ein Aphlaston gehalten habe, während möglicherweise vor dem

a) Ebenso urteilt Brunn a. a. O. p. 189.

stützenden Baumstamm ein Delphin aufgerichtet war, wie ihn uns die madrider und die scherscheller Statue zeigen. Daß übrigens ein bloßer Baum als Stütze einer Poseidonstatue nicht unmöglich sei, beweist die erste dresdener Statue oben No. 2.

Auch die Statuette No. 15 wurde anfangs für einen Zeus gehalten (s. Bull. a. a. O.) und erhielt ihren jetzigen, ohne Zweifel besser begründeten Namen erst bei genauerer Betrachtung (s. Ann. a. a. O.), welche namentlich den Charakter des Kopfes und die Behandlung des Haares als dem Zeustypus nicht, dagegen demjenigen des Poseidon vollkommen entsprechend erkannte. Dasselbe kann man von der Haltung des Körpers sagen, welcher die Ruhe und Würde fehlt, welche Zeus charakterisirt und auszeichnet. Wegen des wahrscheinlichen Attributes der abgebrochenen rechten Hand verweist Brunn auf die Statue von Scherschell, in deren Typenklasse das kleine Bildwerk trotz der Verschiedenheit in seiner Bewegung gehört; der linke Arm, der wie die Schulter zeigt, ebenfalls gesenkt war, ist nicht abgebrochen, sondern bestand aus einem eigenen, angelöthet gewesenen und verloren gegangenen Stücke; daß die Statuette den Dreizack, und zwar am wahrscheinlichsten ruhig im Arme liegend, gehalten habe, läßt sich, wenn man ihr den Poseidonnamen zuerkennt, füglich nicht bezweifeln.

Auch bei der lyoner Statuette No. 16 wird man den Charakter des Kopfes und insbesondere die Behandlung des Haares für den Poseidonnamen geltend zu machen und in Anschlag zu bringen haben. Dem Haare fehlt über der Stirn fast jede Erhebung, wenig gewellt fließt es von der Mitte nach beiden Seiten herab, während es hinten in einer Reihe gewundener Locken, über denen es einst von einem schmalen Bande zusammengehalten gewesen sein wird, lang auf den Nacken herabhangt. Dem Gesicht aber fehlt die Hoheit und Würde, welche Zeus charakterisirt, während es doch genug von dem Typus der Kroniden hat, um den Gedanken an ein Wesen außerhalb dieses Kreises auszuschließen. Endlich ist auch hier die Bewegung im Körper, welche an diejenige des lysippischen Apoxyomenos erinnert, wenngleich in anderem Sinn, als bei No. 14, zu stark, von der Gehaltenheit und Stille oder Imposanz der Stellungen des Zeus zu weit entfernt, um nicht diesen von der Erklärung auszuschließen. Die Arme dieser Statuette scheinen ebenfalls aus eigenen Stücken gearbeitet und angesetzt zu sein, werden aber gewiß nicht für modern zu gelten haben. Dazu ist besonders die Haltung der linken Hand, an welcher der gestreckt gewesene Mittelfinger gebrochen ist, viel zu eigenthümlich und nicht leicht genug erklärbar. An einen in dieser Hand und an diesem gestreckten Arme geschultert gehaltenen Dreizack, wie ihn die Statuen No. 11 und 13 hielten und wie er sich bei No. 12 und 14 voraussetzen läßt, wird man hier nicht zu denken haben; die Hand kann nur einen leichtern und dünnern Gegenstand gehalten haben, der jedoch nicht leicht zu errathen sein wird. Dagegen bieten uns mehre Münzen (s. Münztafel VI. No. 6, 16, 17 und mehre andere nicht abgebildete), sowie auch Gemmen in dem von Poseidon gehaltenen Aphlaston das am wahrscheinlichsten für die rechte Hand der Statuette vorauszusetzende Attribut, da die Finger derselben etwas zu weit geschlossen sind, um einen Delphin oder einen Hippokampen recht annehmbar zu machen; als möglich muß aber auch ein solches Attribut erscheinen. Der Kunstwerth der Statuette ist in den verschiedenen Theilen ungleich und namentlich ver-

dient der Kopf vor dem gar zu gestreckten und zu rundlich und glatt gearbeiteten Rumpfe den Vorzug.

Von den beiden Porträtstatuen, welche außer der schon oben S. 284 erwähnten in Neapel mit dem Delphinsattribut ausgestattet sind, nämlich dem Agrippa im Palaste Grimani in Venedig[a]) und dem s. g. jugendlichen Commodus (?) in der Giustinianischen Sammlung[b]) entspricht die erstere keinem der bisher bekannten Schemata poseidonischer Gestalten, während die letztere sich zu der hier in Rede stehenden vierten Classe stellen würde, wenn überhaupt feststünde, was an ihr alt ist.

Anhang.

Zwei verschollene Poseidonstatuen.

Je weniger zahlreich die statuarischen Darstellungen Poseidons sind, um so mehr Anlaß ist vorhanden, zwei von älteren Gelehrten erwähnte Marmorstatuen[29]), deren Verbleib für jetzt wenigstens nicht nachgewiesen werden kann, nicht blos in dieser Reihe mitzuzählen, sondern auf sie die allgemeine Aufmerksamkeit ganz besonders hinzulenken, in der Hoffnung, dadurch einen Anstoß zum Aufsuchen der verschollenen zu geben. Diese Statuen sind:

No. 17, diejenige, welche, als die einzige Winckelmann bekannte Poseidonstatue, zu seiner Zeit in der Villa Medicis stand[c]). Winckelmann beschreibt die Statue in ihrer Ganzheit nicht, sondern sagt nur an den beiden angeführten Stellen von dem Kopfe[d]) mit ziemlich identischen Worten: »Der Kopf der einzigen Statue des Neptunus zu Rom in der Villa Medicis scheinet nur allein im Barte und in den Haaren sich von den Köpfen des Jupiters etwas zu unterscheiden. Der Bart ist nicht länger, aber krauser und über der Oberlippe ist derselbe dicker. Die Haare sind lockichter und erheben sich auf der Stirne verschieden von dem gewöhnlichen Wurfe dieser Haare am Jupiter«[e]). In einer Note zu dieser Stelle der Kunstgeschichte giebt H. Meyer an, diese Statue sei aus der Villa Medicis nach Florenz gebracht worden; in dem Register aber (Bd. VIII. der M.-F. Ausgabe) unter Neptunus wird dieser Angabe das Wort »Livorno« in eckigen Klammern hinzugefügt.

---

a) Abgeb. b. Clarac, Mus. de sculpt. V. pl. 916. No. 2344 B, auch Denkm. d. a. Kunst I. No. 353.

b) Abgeb. b. Clarac a. a. O. pl. 961. No. 2468. Im Texte Vol. V. p. 252 heißt es: notre dessinateur nous indique cette statue comme un Méléagre. Was aber hätte der mit einem Delphin zu thun? Über die Ergänzungen heißt es nur: tête et bras paraissent modernes.

c) Vergl. Winckelmann, Gesch. d. Kunst V. 1. § 36', Vorläuf. Abhandl. v. d. Kunst d. Zeichnung d. a. Völker § 23.

d) Derselbe ist abgeb. in der Meyer-Fernow'schen Ausgabe zu Bd. IV. S. 324. Taf. 8. a., in der Donauöschinger Ausgabe (Eiselein) unter No. 49 der Denkmäler.

e) So in der Gesch. d. Kunst; in der Vorl. Abh. lauten die letzten Sätze: »Der Bart ist nicht etwa länger, oder so, wie er bei andern, dem Neptunus untergeordneten Meergöttern zu sein pflegt, das heißt: gestreckt und gleichsam naß, sondern er ist krauser, als beim Jupiter, und der Knebelbart ist dicker; auch die Haare erheben sich von der Stirn auf eine verschiedene Art«.

Und damit geht die Spur der Statue verloren. Denn, wenngleich Hirt in s. Mytholog. Bilderbuche I. S. 25 angiebt, die Statue sei in Livorno auf einem öffentlichen Platz aufgestellt [30]), so ist sie doch dort Niemandem bekannt, auch in keinem Reisehandbuche verzeichnet, sondern es ist auch die Forschung nach ihr in den Acten sowohl des Museums in den Uffizien wie im k. Hausarchiv, welche der Director des Museums, Herr Gotti anzustellen und zu veranlassen die Güte hatte, durchaus vergeblich gewesen. In Florenz war man der Meinung, die Notiz »Livorno« werde wohl darauf hinweisen, daß die Statue über Livorno weiter gegangen, also in das Ausland verkauft worden sei, wohin aber blieb gänzlich in Frage gestellt.

No. 18. In der Gesch. d. Kunst XI. 1. § 10 sagt Winckelmann: »Vermuthlich ist eine große und schöne Statue des Neptunus, die vor etwa zwölf Jahren [also um die Mitte des 18. Jahrhunderts] zu Korinth nebst einer sogenannten Juno [Amphitrite?] ausgegraben worden, entweder zu Julius Caesars Zeiten, oder doch nicht lange hernach, verfertiget. Der Styl der Arbeit deutet auch etwa auf diese Zeit, und aus demselben, noch mehr aus der Form der Buchstaben in einer griechischen Inschrift auf dem Kopfe eines Delphins zu den Füßen der Statue, ist erweislich, daß sie nicht vor der Zerstörung der Stadt gemachet sei. Die Inschrift zeiget an, daß die Statue von Publius Licinius Priscus, einem Priester des Neptunus, gesetzet worden. Es ist die folgende:

Π. ΛΙΚΙΝΙΟϹ
ΠΡЄΙϹΚΟϹ
ΙЄΡЄΥΣ" (sic).

Außer in dieser Stelle, aus der doch wohl hervorzugehn scheint, daß W. die Statue selbst gesehn hat, wird dieselbe nur noch erwähnt in den von einem Ungenannten nach einem Collegienheft 1822 herausgegebenen Vorlesungen Heynes über die Archaeologie der Kunst [a]) S. 202. Hier heißt es: »Zu Winckelmanns Zeit war nur eine Neptunusstatue in Rom vorhanden, und noch eine andere wurde damals unter den Trümmern Korinths hervorgezogen. Diese kam nach St. Ildefonso« [b]). Stünden diese Worte allein, so könnte man sich versucht fühlen, die jetzt im Museum von Madrid befindliche Statue No. 8 für eben diese zu halten, um so mehr, da sie einen Delphin neben sich hat, der freilich die von Winckelmann angegebene Inschrift auf seinem Kopfe nicht trägt. Allein der Gedanke an die Identität der jetzigen madrider mit der Winckelmann'schen korinthischen Statue, welche schon durch den zuletzt erwähnten Umstand erschüttert wird, muß wohl ganz aufgegeben werden gegenüber den bei Heyne noch folgenden Worten: »Eben daselbst (in St. Ildefonso) wird noch ein Neptun-Koloß getroffen, von welchem aber keine Zeichnung vorhanden ist.« Denn offenbar ist nun mindestens eben so große Wahrscheinlichkeit vorhanden, daß die jetzige madrider Statue, der in Hübners Katalog die Notiz »S. Ild. 10. 129« [c]) beigefügt ist, mit dieser zweiten Heyne'schen als mit der korinthischen identisch sei. Von dieser letztern aber verliert sich hier die Spur; Hübner hat sie nicht vor-

---

a) Akad. Vorlesungen üb. d. Archaeologie der Kunst des Alterthums, insbesondere der Griechen u. Römer. Ein Leitfaden für Leser der alten Klassiker u. s. w. von Chr. Gottlob Heyne. Braunschweig 1822.

b) Diese Notiz ist übergegangen in Müllers. Handb. § 354. Anm. 4.

c) Vergl. d. Vorrede S. 16.





5.



6.



7



8.



13.



14.



15.



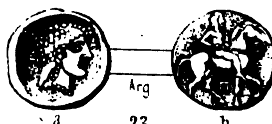
16.



21



22.



a 23. b



24.



29.



30.



31



32.

Lith. Anst. v. J. G. Bach in Leipzig

gefunden und es läßt sich bei dem Charakter der Publication der Heyne'schen Vorlesungen, über welchen das Vorwort ziemlich unbefangen Auskunft giebt, auch nicht sagen, welchen Grad von Genauigkeit die ganze oben mitgetheilte Notiz besitze.

SIEBENTES CAPITEL.

Poseidon in ganzer Gestalt in Münzen und in geschnittenen Steinen.

a. Münzen.

(Hierzu die Münztafel VI.) [a])

I. A. No. 1. Bruttium. Arg. Avs. Herakopf (oder Amphitritekopf s. Münztafel II. No. 34 u. vgl. Cap. XII.). Mionnet, Suppl. I. 331. 920.

No. 2. Demetrios Poliorketes. Arg. Avs. Kopf des Königs. Mionnet, Descript. I. 580. 847.

No. 3. Patrae, Hadrian. Ae. Avs. HADRIANVS AVG · COS · III P · P · Kopf des Kaisers nach rechts. Unedirt. Imhoof'sche Sammlung. Vergl. Mionnet, Suppl. IV. p. 141 f.

No. 4. Septimius Severus. Arg. Avs. SEVERVS PIVS AVG. Kopf des Kaisers. Cohen, Méd. imp. III. 272. 324.

I. B. No. 5. Hadrianus. Ae. Avs. HADRIANVS AVGVSTVS. Kopf des Kaisers mit dem Lorbeerkranze. Cohen a. a. O. II. 226. 983.

No. 6. Hadrianus. Arg. Avs. HADRIANVS AVGVSTVS. Kopf des Kaisers ebenso. Cohen a. a. O. 115. 126 u. 127.

I. C. No. 7. Tabae Cariae. Arg. Avs. TABHNΩN, jugendl. Dionysoskopf mit Widderhorn nach rechts. Mionnet, Descript. III. 383. 467.

II. A. No. 8. Boeotia. Arg. Avs. Demeterkopf in der Vorderansicht. Mionnet, Suppl. III. 505. 27 (vergl. das. No. 24 f. mit dem angebl. Zeuskopf auf dem Avs.).

No. 9. Vipsania. Ae. Avs. M · AGRIPPA L · F · COS · III · Kopf des Agrippa mit der corona rostrata. Cohen, Méd. consul. p. 335. 8.

No. 10. Tenos. Arg. Avs. Jugendlicher Dionysoskopf mit Widderhörnern. Mionnet, Suppl. IV. 410. 312.

II. B. No. 11. Priansus Cretae. Arg. Rvs. Frau (Europe??) unter einem Palmbaum thronend, die Hand auf den Kopf einer Schlange legend. Mionnet, Descript. II. 296. 300 [b]).

III. No. 12. Demetrios Poliorketes. Arg. Avs. Nike auf einem Schiffvordertheil. Mionnet a. a. O. I. 578. 830 ff.

No. 13. Haliartus Boeotiae. Arg. Avs. Boeotischer Schild mit darauf liegendem Dreizack. Nicht bei Mionnet [c]).

No. 14. Brusus Phrygiae. Ae. Avs. BOVΛH. Verschleierter Kopf rechtshin. Nicht bei Mionnet.

---

a) Sämmtliche Abbildungen außer No. 11. 15. 16. und 22 nach Abdrücken von Originalen der Imhoof-Blumer'schen Sammlung, No. 11 und 16. nach Mionnet'schen Schwefelpasten, No. 15 und 22 nach den Publicationen.

b) Abgeb. bei Lenormant, N. gal. myth. pl. 18. No. 3. vergl. p. 101.

c) Imhoof in Hubers u. Kakabaceks Numismat. Zeitschrift III. Taf. IX. No. 3, vergl. S. 22.

IV. No. 15. Nisyros. Arg. Avs. Weiblicher Kopf mit der Stephann. Imhoof'sche Sammlung. Mionnet. Descript. III. 412. 101. S. v. Sallets Zeitschr. für Numism. I. Taf. 4. No. 18, vgl. S. 150.

V. No. 16. Boeotia. Arg. Avs. Poseidonkopf (s. oben S. 271. No. 3). Mionnet, Descript. II. 103. 59.

No. 17. Byzantium. Arg. Avs. Demeterkopf mit Ährenbekränzung. Mionnet, Suppl. II. 239. 201 a).

No. 18. Demetrios Poliorketes. Arg. Avs. Kopf des Königs mit Diadem und Widderhörnern. Mionnet a. a. O. III. 245. 592.

No. 19. Corinthus, Colonia. Ae. Avs. CORINTHVM. Bellerophon und Pegasos. Mionnet, Descript. II. 171. 175, Suppl. IV. 54. 366.

V. No. 20. Crepereia. Arg. Rvs. Kopf der Amphitrite (Salacia?). Cohen, Méd. consul. Crepereia pl. XVI. No. 2, vergl. Denkm. d. a. Kunst II. No. 79. a.

No. 21. Corinthus, Domitianus. Ae. Avs. IMP · CAES · DOMIT · AVG · GER · Kopf des Kaisers.

No. 22. Cyzicus, Elektronstater, abgeb. Antiquités du Bosphore Cimmérien II. p. 159 Vignette b).

Die im vorstehenden Verzeichniß angeführten und auf der VI. Münztafel abgebildeten Münzen sind nur die durch Kunstwerth und (bis auf No. 19) gute Erhaltung ausgezeichneten Vertreter der hauptsächlichen Typenclassen, in welche sich die Darstellungen Poseidons in ganzer Gestalt einordnen lassen und der hauptsächlichsten Variationen derselben; die weiteren Exemplare der verschiedenen, schon im Verzeichniß durch die vorgesetzte Bezifferung (I—V.) bezeichneten Classen sollen, soweit sie zu einer richtigen Einordnung genau genug bekannt sind, in den Noten zu dem folgenden Text angeführt werden.

Die erste Classe umfaßt die der ersten Statuenclasse entsprechenden und schon gelegentlich dieser erwähnten Gepräge, und zwar die Gruppe I. A. diejenigen Münzen, auf denen die Composition des in Rede stehenden Schemas zu ihrer vollsten Geltung kommt, d. h. diejenige Composition, welche den Gott mit der auf dem Schenkel des aufgestützten Beines ruhenden leeren Hand darstellen c). Dabei ist auf die feineren Varianten der Composition wohl zu achten, welche in No. 1, entsprechend der Albanischen Statue am schwungvollsten, in No. 3 am lässigsten, in No. 2 ungefähr der lateranischen Statue entsprechend und in der römischen Münze No. 4 mit der ersten dresdener Statue am meisten übereinstimmend erscheint, wobei jedoch bemerkt werden muß, daß in den verschiedenen Exemplaren der Münzen des Demetrios Poliorketes No. 2 fast alle Varianten der Composition, von ihrer

---

a) Dieselbe Gestalt auf Münzen von Byzanz und Chalkedon, s. Ann. dell' Inst. von 1834. tav. d'agg. G. No. 3 u. 4, erstere auch Denkm. d. a. Kunst II. No. 77. a.

b) Wiederholt Denkm. d. a. Kunst II. No. 79. c.

c) Diese erste Gruppe ist am wenigsten zahlreich vertreten; ihre Composition wiederholt sich außer auf den beiden rein griechischen Münzen der VI. Tafel No. 1 u. 2, der griechisch-römischen No. 3 und der römischen No. 4 nur noch in den boeotischen Erzmünzen, deren ursprüngliches Gepräge einen Reiter darstellt, während der Poseidontypus diesem übergeprägt ist: Mionnet, Descript. II. 104. 66 u. 67, Suppl. III. 507. 36 ff., Numi Mus. Brit. p. 124, Mus. Hunter tab. XIII. 13.

schwungvollsten und imposantesten Auffassung bis zu völliger Lässigkeit, fast Schlaffheit durchlaufen werden, auch dies ein Beweis, daß es sich um einen für die Münzen geschaffenen, nicht einen von einer bestimmten Statue copirten Typus handelt. Bei No. 2—4 und den boeotischen Münzen (S. 294. N. c) bildet ein Felsen die Unterlage des aufgestützten Fußes, bei No. 1 ein am Boden stehendes Säulencapitell. Das ist gewiß nicht ursprünglich und wird wohl zeigen, daß es sich auch hier um eine schon vorhandene und für den Münzstempel nur benutzte Composition handelt. Bemerkt werden will auch der Umstand, daß während die beiden griechischen Münzen No. 1 u. 2 und die griechisch-römische No. 3 den Gott ganz nackt zeigen, derselbe in der römischen No. 4 ein Gewandstück um den aufgelehnten Arm geschlungen und über das Bein herabhangend hat.

Eine nicht eben glückliche Modification dieses Schemas bieten die Münzen, welche die Gruppe I. B. bilden, No. 5 u. 6, zwei römische, denen aber eine nicht ganz kleine Anzahl griechisch-römischer[a]) entspricht. Hier hält nämlich Poseidon, anstatt die nicht mit dem Dreizack ausgestattete Hand auf den Schenkel des aufgestützten Beines zu legen, in derselben sei es einen Delphin (No. 5 und die Mehrzahl der in Note a verzeichneten Münzen) sei es ein Aphlaston (No. 6 und einige andere römische Münzen). Außerdem ist ihm, allerdings nur in der Minderzahl der genauer bekannten Münzen, wie auch in den beiden abgebildeten und wie außerdem nur in einem Vasenbilde (Cap. IX. Vase I.), ein Stück Gewand ziemlich müssig und kaum recht motivirt, über den erhobenen Schenkel gelegt. Nicht glücklich ist diese Modification des ursprünglichen Schema, welche in dasselbe seiner Natur nach (vergl. oben S. 247 f.) erst später hineingebracht worden sein kann, weil sie demselben einen nicht unwesentlichen Theil seiner Geschlossenheit und in sich zusammenhangenden Motivirung nimmt, was bei statuarischer Ausführung weit lebhafter hervortreten würde als es vielleicht bei den kleinen Münzfiguren Jeder sofort empfinden mag.

Eine weitere, aber ungleich glücklichere Modification des Haupttypus ist diejenige, welche, soviel bekannt, lediglich durch die eine Münze von Tabae (No. 7) vertreten, schon bei der Behandlung der Statuen als gleichsam einen Übergang zwischen der statuarischen Composition der ersten und der der zweiten Classe bildend angezogen worden ist. Denn indem der grade aufrecht stehende Gott hier,

---

a) Carteia Baeticae, Ae. Mionnet, Suppl. I. 18. 96; Corinthus, Domitianus, Mionnet, Suppl. IV. 76. 506; Prusia ad Olympum, Gordianus Pius und Domna, Mionnet, Descript. II. 485. 410 und Suppl. V. 228. 1345 f.; Nicomedia Bithyniae, Antoninus Pius u. M. Aurelius, Imhoof, nicht bei Mionnet; Phocaea, Hadrianus u. Otacilia, Mionnet, Suppl. VI. 290. 1338 und Descript. III. 185., 882; Cyme, Gordianus Pius, Mionnet, Suppl. VI. 21. 151; Rhodus, Traianus u. Antoninus Pius (Poseidon Asphaleios), Mionnet, Descript. III. 429. 284, Suppl. IV. 607. 328; Dorylaeum Phrygiae, Traianus, Mionnet, Descript. IV. 286. 524; Iulia Phrygiae, M. Aurelius, Mionnet a. a. O. 310. 662; Apamea Phrygiae, Diadumenianus, Imhoof, nicht b. Mionnet; Pompeiopolis Ciliciae, Gordianus Pius, Imhoof, nicht b. Mionnet; Berytus, Gordianus Pius u. Macrinus, Mionnet, Descript. V. 346 u. 348. 73 u. 90. In diesen Münzen hat der Gott einen Delphin auf der Hand. Ferner: Pompeia, Cohen, Méd. consul. pl XXXIII. 8 u. 9 und Hadrian, Cohen, Méd. imp. II. 190. 715, wo der Gott das Aplustre hält. Endlich erscheint er mit leerer Hand auf dem Bronzemedaillon des M. Aurelius, Cohen a. a. O. II. p. 508. pl. XVI. 385 = Denkm. d. a. Kunst II. 86. b.

den einen Fuß auf ein Felsstück aufstellend und seinen Dreizack hochgefaßt, nicht seitlich, sondern vor sich aufstützend die andere Hand auf die Hüfte gestemmt hat, gewinnt die ganze Haltung etwas Festes und Trotziges, das man echt poseidonisch nennen kann, während sie zugleich in hohem Grade abgeschlossen ist und in statuarischer Ausführung in alle Wege einen trefflichen Eindruck machen müßte.

Dagegen ist die verwandte Composition der zweiten Statuenclasse in Münzstempeln, soviel bekannt, grade so wenig vertreten wie die auch statuarisch vereinzelte der zweiten dresdener Poseidonstatue.

Der dritten Statuenclasse mit ihren verschiedenen Modificationen entsprechen, allerdings mehr oder weniger genau die Münzen der Classe II. A., griechische (No. 8 u. 10) und römische (No. 9)[a]), und zwar so, daß in Münzen der Poseidon mit der Chlamys auf der Schulter (Statuen No. 8. u. 9.) nicht und wiederum statuarisch weder der römische mit dem hinter dem Körper über beide Arme hangenden Gewande (No. 9) noch auch der griechische der sehr schönen Münze von Tenos mit der weiten Himationbekleidung[b]) vorkommt. Je weniger specifisch Poseidonisches dies ganze Schema hat, je mehr es dagegen in allen seinen Varianten auch bei Zeus vorkommt, desto geringeres Gewicht ist überall auf dasselbe zu legen. Wegen des Verhältnisses der Figur auf der tenischen Münze zu einer Statue des Telesias s. oben S. 238.

Eine wiederum nicht statuarisch noch auch in Reliefen nachweisbare Composition wird durch die Münze von Priansos No. 11[c]) vertreten, auch sie stimmt mit Darstellungen aus dem Kreise des Zeus überein und ist schwerlich für Poseidon erfunden worden.

Die dritte Classe der Poseidonmünzen vereinigt drei Typen des dreizackschwingenden Gottes No. 12—14)[d]), von denen derjenige der Münze des Demetrios Poliorketes No. 12 Nichts ist, als eine, in der Ausführung allerdings sehr schöne, in der Gewandbehandlung archaïsirende Erneuerung des archaïschen Typus, welchen

---

a) Verwandte Typen liegen ferner vor in Münzen von Praesus Cretae, Mionnet, Suppl. IV. 337. 270; Priansus Cretae (Dreizack rechts, Füllhorn links), Mionnet, Descript. II. 296. 289; Ancyra Phrygiae, Nero und Poppaea, Mionnet, Descript. IV. 220. 153 (Anker rechts, Dreizack oder Scepter links); Laodicea, Alexander Balas rex Syriae, Mionnet, Descript. V. 55. 483 f. (einmal mit einem Kranz in der R., den Delphin zu Füßen); Attalia Pamphyliae, unedirt; Berytus, Elagabal (in einem Schiffe mit vielen Ruderern stehend) Mionnet, Descript. V. 347. 83; der schöne Poseidon von Tenos (No. 10) ist auch in Erzmünzen ausgeprägt Mionnet, Descript. II. 330. 146.

b) Am genauesten entspricht dieser die Münze von Anemurion b. Millingen, Méd. ined. pl. IV. No. 3 = Denkm. d. a Kunst II. No. 72. b. und die aus Combes Num. Mus. Brit. tab. XII. No. 20 in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 72. c. abgebildete Münze von Apamea, in welcher letztern der Gott, vor dem ein Delphin angebracht ist, in der vorgestreckten Rechten eine Phiale hält.

c) Ihr entspricht, soweit bekannt, nur noch eine Münze von Berytus, unter Antiochos IV. geprägt, in welcher der unterwärts bekleidete, mit dem Dreizack im Arme ruhig stehende Poseidon in der Rechten einen Delphin vorstreckt. Mionnet, Descript. V. 337. 23.

d) Dreizackschwingend, und zwar ganz in dem Schema der Münze No. 12, nur ohne alle Gewandung ist Poseidon noch nachweisbar auf Münzen von Patrae, Mionnet, Suppl. IV. 133. 901 und von Mantinea, Ineditum der Imhoof'schen Sammlung.

die Münzen von Poseidonia und Sybaris (s. Münztafel IV.) und nicht wenige Vasenbilder des strengen Stiles (oben S. 224) darbieten. Neu erfunden dagegen und in der Bewegung noch bedeutend gesteigert ist der höchst vortreffliche Typus der Münze von Haliartos No. 13, bei dem man gradezu an einen von dem Gotte bekämpften und halb schon besiegten Gegner, einen Giganten denken möchte; während die Figur auf der Münze von Bruzus No. 14 fast genau derjenigen des Zeus auf den Münzen von Petelia (Bd. II. Münztafel II. No. 22) entspricht und sich auch am besten aus einer Stellung des Gottes im Gigantenkampfe wird ableiten lassen.

Je seltener in allen übrigen Monumentgattungen, es sei denn unter besonderer Motivirung, Darstellungen des sitzenden Poseidon vorkommen, desto beachtenswerther ist es, daß dergleichen in Münzen verhältnißmäßig so häufig und ziemlich weit verbreitet sind. Denn die als vierte Classe zusammengeordneten Münzen No. 15—19 sind nur die Vertreter einer längern Reihe[a]). In fast allen diesen Münzen bildet ein Felsen den Sitz des Gottes, nur in derjenigen von Boeotien (No. 16) und derjenigen von Iope (Note a) ist er auf einem thronartigen Stuhle sitzend dargestellt. Dabei ist die Composition meist die, welche auch für den thronenden und sitzenden Zeus die gewöhnlichste ist, nämlich das mehr oder weniger hohe Aufstützen des einen Armes auf den Dreizack und das Erheben eines Attributes, sei es eines Delphins oder eines Aphlaston (die Nike auf der Münze von Sinope ist Ausnahme) in der andern Hand; nur in der boeotischen und der byzantischen Münze (No. 16 u. 17) hat der Gott seinen Dreizack geschultert im Arme liegen und auf der korinthischen Münze No. 19, auf welcher er auch den Dreizack besonders ruhig vor sich aufstützt, liegt seine andere Hand leer auf den Schenkeln. Der Poseidon der Münze von Nisyros stimmt vollkommen mit dem interessanten Schema des sitzenden Zeus überein, von dem Bd. II. S. 177 gesprochen worden ist. Wenn nun diese Münzen schon an sich, sofern sie beweisen, daß die Kunstanschauung eines auch als Einzelfigur sitzenden Poseidon den Alten immerhin geläufiger war, als wir es nach der Natur des Gottes oder nach den Monumenten anderer Gattungen glauben sollten, so würden diese Typen noch bedeutend an Interesse gewinnen, wenn sich feststellen ließe, ob sie statuarischen Compositionen entlehnt, oder — denn darauf wird man sich bei dem Mangel an Überlieferung von solchen zurückziehn müssen — diesen entsprechend sind, wie dies Böttiger[b]) für die Münzen von Byzanz behauptet. Da aber wird man sagen müssen, daß ganz so, wie diese Figuren in den Münzstempeln sind, kaum die eine oder die andere eine richtige Statue abgeben würde; am ehesten noch die der korinthischen Münze No. 19, demnächst etwa die schon erwähnte von Iope. Und das ist vielleicht nicht Zufall, wenigstens was Korinth anlangt, wo es unter den zahlreichen

---

a) Sitzend ist Poseidon außer auf den abgebildeten Münzen dargestellt auf solchen von Mantinea, s. Panofka, Abhh. d. berl. Akad. von 1840. Taf. I. No. 19; Corinthus Colonie von den frühesten Zeiten derselben an, Mionnet, Descript. II. p. 171, Suppl. IV. p. 54; Byzanz und Chalkedon, s. Denkm. d. a. Kunst II. No. 77. a.; Tenos, Mionnet, Descript. II. 329. 138, Suppl. IV. 410. 309.; Sinope (mit Nike auf der Rechten) Mionnet, Suppl. IV. 573. 122 als Jupiter bestimmt; Laodicea, Alexander Balas, Mionnet a. a. O. V. 55. 481 sq.; Iope, Mionnet, Descript. V. 499. 86. Die Münzen von Tarent, welche den sitzenden Poseidon mit Taras gruppirt zeigen, gehören nicht in diese Reihe.

b) Kunstmythol. II. S. 347.

statuarischen Darstellungen des Gottes (s. oben S. 240 Note h) wohl auch eine solche des sitzenden Poseidon gegeben haben mag. Mit allen übrigen Münzfiguren dagegen müßte man mehr oder weniger bedeutende Veränderungen vornehmen, um sie in wohlgeschlossene und von dem richtigen Rhythmus durchdrungene statuarische Compositionen hinüberzuführen; die relativ geringsten etwa mit derjenigen des Demetrios Poliorketes (No. 18), die durchgreifendsten mit der boeotischen (No. 16). Daß solche Veränderungen in den meisten Fällen wohl möglich sein würden, ohne doch die ganze Figur umzuwandeln, soll so wenig geläugnet werden, wie die Berechtigung des Schlusses, daß dasjenige, was statuarischer Composition nicht entspricht, auf einer Umwandelung bei der Übertragung einer solchen in den Münzstempel beruhen könne; eine sonderliche Wahrscheinlichkeit aber, daß es sich in der That um Nachbildungen von Statuen handele, wird sich, abgesehn etwa von der mehrerwähnten korinthischen Münze, schwerlich behaupten oder gar nachweisen lassen und man wird besser thun, sich einstweilen an die auch durch das zweifelhafte Relief einer Terracottalampe im lateranischen Museum[a]) nicht beeinträchtigte Thatsache zu halten, daß die Darstellung des als Einzelfigur sitzenden Poseidon auf das Gebiet der Münzen beschränkt ist.

Als Classe V. sind einige der bemerkenswerthesten Münzen zusammengestellt, welche Poseidon fahrend oder auf einem Seethiere reitend darstellen, ohne daß wir gleichwohl in diesen Darstellungen eine besondere, mit einem bestimmten Beinamen zu belegende Vorstellung des Gottes zu erkennen Ursach haben. Die römische Münze No. 20 zeigt den dreizackschwingenden Poseidon, oder, wie man der Bartlosigkeit wegen angenommen hat, Q. Crepereius Rocus als Neptun (vergl. unten Cap. X.) auf einem Hippocampengespanne, dessen Wagen weggelassen ist, so daß die Figur unmittelbar auf den Schwänzen der hier ungeflügelten, in einem andern Beispiele[b]) geflügelten Hippokampen zu stehn scheint, was schwerlich die Absicht des Stempelschneiders gewesen ist. Die nächste Analogie bietet das Relief im Lateran Atlas Taf. XII. No. 21, sowie der eine und der andere geschnittene Stein (s. unten). In der unter Domitian geprägten korinthischen Münze No. 21 wird der Gott eben so von einem Tritonenpaare gezogen, während er auf dem Elektronstater von Kyzikos No. 22 mit geschwungenem Dreizack auf einem Hippokampen reitend dargestellt ist, wie auf dem oben S. 219. Fig. 7 mitgetheilten Goldplättchen der Ermitage von St. Petersburg auf einem Delphin.

Auf die Darstellungen des Poseidon auf und mit dem Pferde wird im X. Capitel zurückgekommen werden.

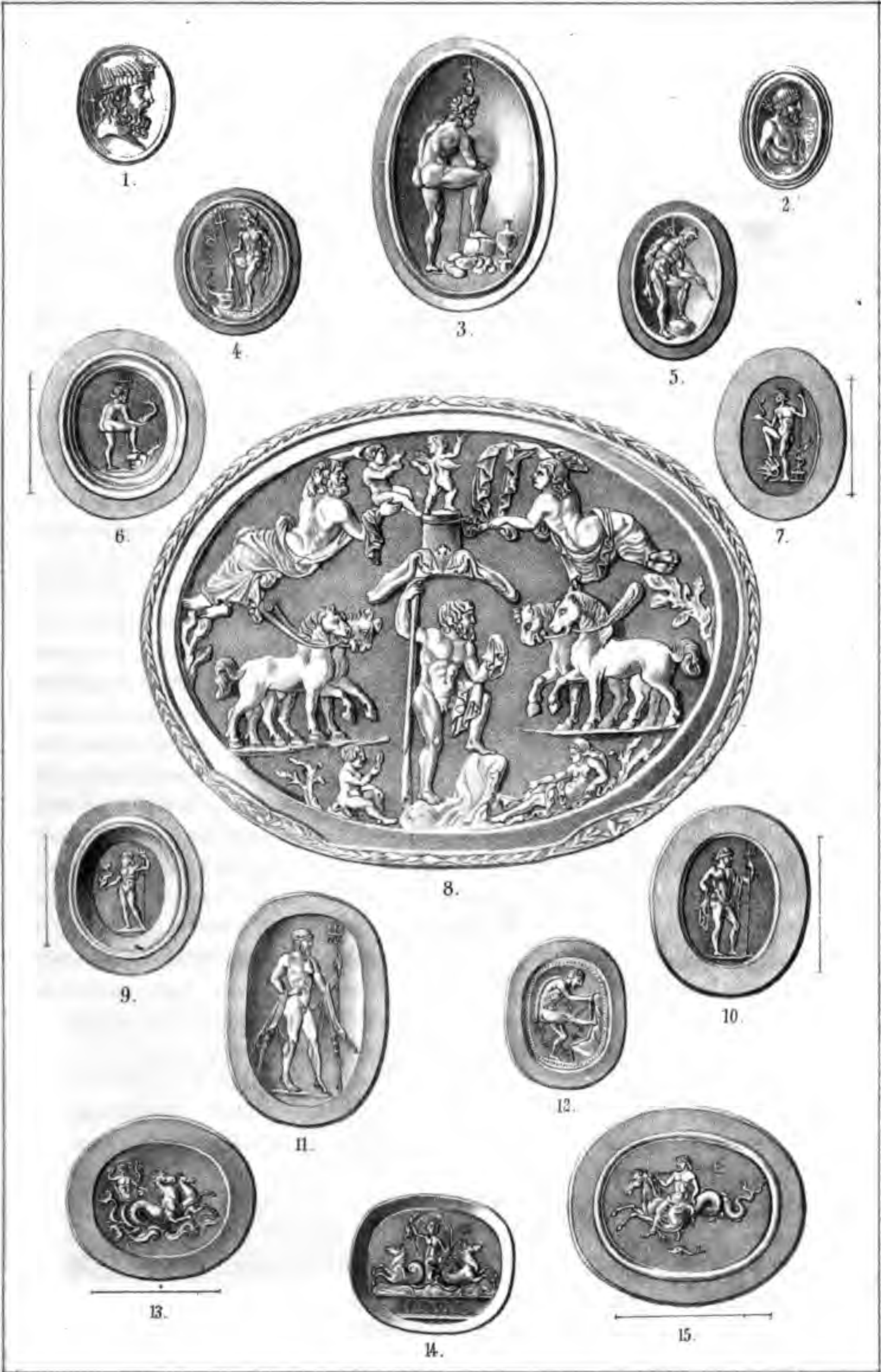
---

b. Geschnittene Steine.
(Hierzu die Gemmentafel II.)

In den geschnittenen Steinen, welche Poseidon in ganzer Gestalt, und zwar zunächst als Einzelfigur darstellen, begegnet uns ein Theil derjenigen Compositionen wieder, welche sich in Statuen und in Münzen, weiterhin in Reliefen und Ge-

a) Benndorf u. Schöne, D. ant. Bildwerke des lateran. Mus. S. 403. No. 643: »Poseidon (?) n. l. sitzend im Profil, in der R. ein Dreizack«.

b) Cohen a. a. O. No. 1 = Denkm. d. a. Kunst a. a. O.



M. Lammel ad. nat. del.

Lith. Anst. v. J. G. Bach Leipzig.



1.



2.



3.



4



5.



6.

mälden finden, während mehre der in anderen Monumentgattungen nachweisbaren Schemata von den Gemmen ausgeschlossen scheinen und diese dafür etliche andere Compositionen allein aufzuweisen haben.

Nur selten, ja vielleicht in der That nur in den beiden gleich anzuführenden Beispielen, findet sich das Schema der ersten Statuen- und der entsprechenden Münzclasse I. A. in seiner ganzen Reinheit in geschnittenen Steinen wieder. In höchster Vollkommenheit ist dies der Fall in dem Steine, von welchem die Gemmentafel II. No. 3 eine nach dem schönsten Abdrucke (bei Cades, Große Sammlung Cl. I. C. No. 6) gemachte Abbildung giebt, von dem aber der Aufbewahrungsort nicht nachgewiesen werden kann[31]. Die Vortrefflichkeit dieses Meister- und Musterwerkes, welches an Schönheit selbst die Figuren auf den Münzen der Bruttier und des Demetrios überbietet, aus einander zu setzen ist überflüssig, nur auf die Verschiedenheiten von jenen zunächst stehenden Münzfiguren sei mit ein paar Worten hingewiesen. Diese Verschiedenheiten bestehn darin, daß während in den Münzen der Gott nach links profilirt ist und dem gemäß, um ein Durchschneiden der Figur zu vermeiden, seinen Dreizack hinter sich aufstützt, er hier, nach rechts profilirt, den Dreizack so neben sich gestellt hat, daß nur die linke Hand über dem Kopfe und der Stiel des Dreizacks zwischen den Beinen zum Vorschein kommt. Eine nicht ganz günstige Folge der Profilirung nach rechts ist gewesen, daß der Steinschneider den hinter dem Schenkel, auf dem er ruht, herabhangenden rechten Unterarm seiner Figur nicht zu entwickeln vermocht hat, während er andererseits durch die gewählte und hier allein mögliche Stellung des Dreizacks, welcher grade in der Mitte des schlankovalen Feldes den Kopf des Gottes überragt, den höchsten Grad von Abgeschlossenheit und feiner Abgewogenheit der Composition erreicht hat, welche uns in irgend einer Poseidonfigur dieser Art entgegentritt, ja daß die innerste Natur dieses Schema, bedingt durch längere Dauer der vom Gott eingenommenen Stellung, kaum irgendwo mit dem Nachdrucke zur Anschauung gebracht ist, wie in dem schweren Auftreten und Auflehnen und dem wuchtigen Aufstützen der trotzdem schwungvoll componirten Gemmenfigur. Kein Zweifel nämlich kann sein, daß in ihr der Gott als am Ufer allein stehend und mit ruhigem Fernblicke das Meer überschauend gedacht, nicht aber aus einer Gruppe entlehnt ist, in welcher Amymone ihm gegenüberstand, wie eine solche mit ähnlicher, nicht gleicher Darstellung des Poseidon in einer antiken Glaspaste der Kestner'schen Sammlung[a]) vorkommt. Das vor dem Gotte stehende Wassergefäß, welches Wieseler[b]) zu dieser allerdings nur frageweise vorgetragenen Ansicht veranlaßte, indem er sich an Darstellungen des Gespräches zwischen Poseidon und Amymone erinnerte, in denen die Letztere ihre Hydria vor sich niedergesetzt hat, mag sich, wie schon O. Müller (a. a. O.) annahm, auf den der Hauptsache nach als Meerbeherrscher dargestellten Poseidon zugleich als Quellgott oder den Gott auch des fließenden, süßen Gewässers beziehn oder es mag eine andere noch nicht gefundene Bedeutung haben; für das Gespräch mit Amymone ist die classische Poseidonstellung ganz gewiß nicht erfunden, sondern auf dasselbe in verschiedenen Monumenten (s. unten Cap. XII.) mit größeren oder geringeren Modificationen und demgemäß mehr oder weniger sinnreich nur übertragen.

a) Cades a. a. O. No. 22 = Denkm. d. a. Kunst II. No. 82.

b) Zu Denkm. d. a. Kunst II. No. 74. a.

Der zweite Stein, welcher das Schema in seiner Reinheit giebt, ist eine kleine und ziemlich rohe Carneolgemme der berliner Sammlung [a]), in der Poseidon, welchen Tölken richtig als den das Meer überschauenden erklärt hat, ganz wie in den entsprechenden Münzen nach links profilirt, den Dreizack hinter sich aufgestützt hält.

Andere Gemmen bieten dieselbe, nicht glückliche Modification der Stellung, welche uns in den Münzen No. 5 und 6 begegnet ist, indem sie den Gott in der nicht auf den Dreizack gestützten Hand einen Delphin haltend, anstatt mit dieser Hand auf den Schenkel des hochgestellten Beines gelehnt darstellen. Der Art sind unter den auf der II. Gemmentafel abgebildeten Steinen die angebliche Onyxgemme unbekannten Besitzes No. 6 (Cades a. a. O. No. 8) und der Blutjaspis der Kestnerschen Sammlung No. 7 (Cades a. a. O. No. 9) [b]), denen mehre andere entsprechen [c]). Auf die hier vorkommenden Varianten in den Unterlagen des aufgestellten Fußes, Felsen oder Schiffsschnabel, kommt nicht viel an, einzig ist nur, daß in der Kestner'schen Gemme No. 7 der Gott auf den Kopf eines Meerungeheuers tritt, welches seinen Schwanz um den, und zwar mit den Spitzen nach unten gewendeten Dreizack windet. Mit Wieselers (a. a. O.) Erklärung dieser Stellung des Dreizacks wie der entsprechenden bei Lanzen, daß sie Ruhe nach dem Siege, den nicht unmittelbar bereiten Gebrauch der Waffe andeute, wird man sich einverstanden erklären können und so mag nur noch darauf hingewiesen werden, daß in den beiden Steinen, anders als in den entsprechenden Münzen, wenigstens ein Auflehnen des Armes auf den Oberschenkel festgehalten und daß in No. 6 bei Rechtsprofilirung der Figur die Stellung des Dreizacks in No. 3 wiederholt ist.

Derselben Classe gehört auch die Hauptfigur auf dem wiener Cameo [d]), in welchem allgemein eine Darstellung des Isthmus von Korinth erkannt wird (s. Gemmentafel II. No. 8) [e]), nur daß der Gott hier, nach rechts profilirt, den linken Fuß auf einen Felsen aufstützt, in der Rechten den hinterwärts gestellten, hochgefaßten Dreizack hält, von dem nur der Stiel gebildet ist, und in der Linken anstatt eines Delphins oder, wie in gewissen Münzen, eines Aphlaston, ein Gewandstück (frageweise nennen es v. Sacken u. Kenner a. a. O. eine Mappa) erhebt, während ein anderes, oder der andere Zipfel desselben Gewandes über den Oberschenkel des aufgestützten Beines gelegt ist, wie das in gewissen Münzen (s. Münztafel VI. No. 5 u. 6) sich wiederholt. Es braucht nicht nachgewiesen zu werden, daß hier das ursprüngliche Schema nicht besser, sondern eher noch weniger glücklich modificirt ist, als in den eben besprochenen Steinen, ja daß das Motiv des erhobenen Gewandes nur dann nicht ganz leer ist, wenn man bei demselben mit v. Sacken

---

a) Tölken, Erklärendes Verzeichniß Cl. III. 2. No. 165.

b) Auch Denkm. d. a. Kunst II. No. 70. b.

c) So in der Stosch'schen Sammlung No. 442—445 (der letzte = Denkm. d. a. Kunst II. No. 70. a.

d) S. v. Sacken u. Kenner, Die Sammlungen des k. k. Münz- u. Antikencabinets S. 419. No. 5, abgeb. b. Eckhel, Choix de pierres gravées pl. 14, Arneth, Die ant. Cameen des k. k. Münz- u. Antikencabinets Taf. 11, Lenormant, N. gal. myth. pl. 51. No. 1, Denkm. d. a. Kunst II. No. 75 und sonst.

e) Gezeichnet nach einem Gypsabguß unter Vergleichung der Abbildung bei Arneth a. a. O.

u. Kenner an das mit einer Mappa gegebene Zeichen zum Beginne der isthmischen Rennen denkt. Wenn Lenormant (a. a. O. p. 145) diesen Poseidon »Isthmios« tauft, so ist dies in so fern berechtigt, als man die Gesammtdarstellung des Cameo, auf welche näher einzugehn nicht dieses Ortes ist[32], auf den Isthmos bezieht, soll aber mit jener Benennung gesagt sein, daß wir im Cameo die Nachbildung einer bestimmten, auf dem Isthmos aufgestellt gewesenen Statue zu erkennen haben, etwa eine von den beiden bei Pausanias (II. 1. 7) genannten im Pronaos des Poseidontempels oder, was mir wahrscheinlicher erscheinen könnte, die im Palaemonion stehende (das. 2. 1), so würde man dies, schon des erwähnten Gewandmotivs wegen, schwerlich anerkennen dürfen, während es durch Lenormants Berufung auf die angeblich gleiche Stellung (même position) des Poseidon auf den Münzen des Demetrios Poliorketes selbstverständlich gar nicht und durch diejenige auf eine ebenfalls nur ungefähr übereinstimmende Darstellung des Poseidon auf korinthischen, unter Domitian geprägten Münzen[a]) nur sehr schwach unterstützt wird.

Lediglich in geschnittenen Steinen findet sich diejenige Modification des hier in Frage stehenden Schema, welche durch die Nummern 4 und 5 der II. Gemmentafel, eine Chalcedon- und eine Carneolgemme beide unbekannten Besitzes (bei Cades a. a. O. No. 4 und No. 7), vertreten wird[b]), und welche in der Hauptsache darin besteht, daß Poseidon die nicht auf den Schenkel des aufgestützten Beines gelehnte Hand, anstatt in ihr so oder so den hoch gefaßten Dreizack zu halten, auf den Rücken gelegt hat, wodurch der ganzen Stellung zum größten Theile das Schwungvolle und Imposante genommen wird, welches sie in den sonstigen Modificationen besitzt und welches als das specifisch Poseidonische der ganzen Composition zu gelten hat (s. oben S. 248). Die Art, wie der Gott in der auf dem Schenkel ruhenden Hand den Dreizack hier (No. 4) aufrecht gestellt, dort (No. 5) schräge geschultert hält, kommt dabei weniger in Betracht, noch weniger der fast verschwindende Gewandzipfel, der in beiden Beispielen hinter ihm herabhangt oder der Umstand, daß er bald auf eine Schiffsprora (No. 4), bald auf Felsen tritt. Von größerer Bedeutung ist die Verschiedenheit zwischen beiden Steinen, daß Poseidon in dem einen, No. 4, wo ihm das Wort PROPITIVS beigeschrieben ist, also doch wohl als Gott der günstigen Seefahrt mit aufgerichtetem Kopfe weithin die Fläche des Meeres überschauend gedacht ist, während er in No. 5 mit stark vorgebeugtem Kopf und Oberkörper wie von einer Uferhöhe hinabwärts, sei es auf einen Hafen oder auf die Brandung zu seinen Füßen zu blicken scheint. Ob in dieser Stellung eine mythologische, durch einen Beinamen des Gottes ausdrückbare Situation bezeichnet sei, möchte sehr fraglich erscheinen.

Die Gemme No. 9, ein Onyx der Poniatowski'schen Sammlung (bei Cades a. a. O. No. 10)[c]) wiederholt genau die Composition des boeotischen Münzstempels Münztafel VI. No. 8, und die beiden Gemmen No. 10 und No. 11 ein Carneol

---

a) Mionnet, Suppl. IV. 76. 506 ff.

b) Von der zweiten (oder einer Wiederholung?) ist ein Abdruck auch in Lipperts Daktyliothek I. 1. 118, Abdrücke No. 59. Lipperts Deutung, der Gott steige an einem steinigen Ufer empor, bedarf keiner Widerlegung.

c) Ihr entsprechen zwei andere Steine, ein Jaspis und ein Carneol des ehemaligen Praun'schen Cabinets b. Lippert, Daktyl. Suppl. No. 49. 50. In der letztern Nummer ist der Gott unbärtig, also immerhin zweifelhaft; doch s. Cap. X.

unbekannten Besitzes und ein dergleichen der Poniatowski'schen Sammlung (bei Cades a. a. O. No. 12 und 11) entsprechen der Composition der neapeler Statuette (Cap. VI. No. 7) und der Münze von Tabae (Münztafel VI. No. 7.) mit dem einzigen Unterschiede, daß, abgesehn von der etwas höhern Fassung des Dreizacks bei der Statuette diese sowie die Figur der Münze völlig nackt ist, während in beiden Gemmen der Gott ein Gewandstück über beide Arme gelegt hat. Auf den bemerkenswerthen Umstand, daß die Gemme No. 11 nicht blos im Gewande, sondern auch in der Körper- und Kopfbildung archaïsche Formen zeigt und sich demnach mit einer Anzahl auf denselben Grundtypus zurückgehender alterthümlicher Kunstwerke anderer Gattungen in Reihe stellt, ist schon bei deren Besprechung hingewiesen worden (oben S. 226).

Merkwürdiger Weise fehlt in geschnittenen Steinen völlig die Gestalt des dreizackschwingenden Poseidon, wenigstens des schreitenden, denn der fahrende kommt mehrfach vor. Dagegen ist einzig der felsenspaltende oder felsenwälzende mit der Beischrift NEΘVNVS versehene Poseidon in dem etruskischen Carneolskarabaeus ehemals der Durand'schen Sammlung (Gemmentafel II. No. 12)[a]), welchen man wohl als den Πετραῖος der thessalischen Sage[b]) mit Wieseler bezeichnen könnte, wenn nachweisbar wäre, wie die etruskische Kunst zu der Darstellung einer landschaftlich griechischen Gestalt gekommen wäre. Denn ein allgemein giltiger Beiname ist Πετραῖος nicht. Auch an die Erschaffung des Rosses zu denken, wie geschehn ist, ist kein Anlaß und eben so wenig liegt ein Hinweis auf den Gigantenkampf, auf welchen O. Müller[c]) den Stein bezog, in der ganzen Darstellung vor. Und da sich endlich nicht entscheiden läßt, zu welchem Zwecke der Gott mit der allergewaltigsten Anstrengung an dem Felsblock arbeitet, ob er einen Quell öffnen oder, wie bei Philostrat (Imagg. II. 14) dem gestauten Wasser Abfluß schaffen will, auf welche Alternative Jahn[d]) hingewiesen hat, oder ob, was doch wohl eben so möglich, an den troischen Mauerbau zu denken ist, so wird man gut thun, sich mit Wieseler an den Augenschein zu halten. Dieser aber zeigt uns, wie der fast ganz nackte Gott einen gewaltigen Felsblock, gegen dessen Mitte er den rechten Fuß gestemmt hat, oben mit beiden Händen packt und entweder zu zerbrechen oder aus seiner Lage zu wälzen sich bemüht, wobei er den Dreizack, den er vorher zum Spalten oder Lockern gebraucht haben mag, mit den Spitzen nach unten gekehrt in der Rechten hält. Zweifelhaft mag sein, ob der glatte Streifen, der sich an der dem Gotte zugekehrten Kante des Felsblockes der ganzen Länge nach herunterzieht, herabfließendes Wasser bezeichnen soll, was ja, obwohl es nicht zum besten ausgedrückt ist, wohl möglich erscheint. In diesem Falle würde man allerdings mit Jahn an den Quellenöffner Poseidon zu denken haben, der ja nicht, wie der Πετραῖος Thessaliens, nur örtliche Bedeutung hat[e]). Auf die Jugendlichkeit dieses Neptunus wird im X. Capitel zurückzukommen sein.

---

a) Bei Cades a. a. O. No. 13, Impronte gemm. dell' Inst. III. No. 3, vergl. Denkm. d. a. Kunst II. No. 74 und das. Wieselers Text.

b) Schol. Pind. Pyth. IV. 245, Gerhard, Griech. Mythol. § 232. 2. a.

c) Handb. § 356. 4.

d) Vasenbilder S. 49. Anm. 27.

e) Vergl. Preller, Griech. Mythol. I². S. 457 f.

Sitzende Poseidongestalten außerhalb mythologischer Compositionen sind in geschnittenen Steinen so wenig nachweisbar wie in anderen Monumentgattungen, die Münzen ausgenommen; dagegen finden wir in geschnittenen Steinen wie in anderen Monumenten Poseidon fahrend und auf einem Hippokampen reitend. Den beiden als Beispiele abgebildeten Steinen, welche ihn fahrend zeigen, No. 13 einem Carneol der Poniatowski'schen Sammlung (bei Cades a. a. O. No. 15) und einem Aquamarin der Sammlung des Fürsten Piombino (Cades a. a. O. No. 17)[a]), von dem in der Stosch'schen Sammlung (II. 9. 450) eine Glaspaste ist, entsprechen mehre andere, zum Theil allerdings moderne[b]). In No. 13 wie in den meisten der in der Note citirten Steine fährt der Gott dreizackschwingend auf seinem mit zwei Hippokampen bespannten Wagen über die Wellen daher, in No. 14 erscheint er in friedlicherer Situation mit ruhig gehaltenem Dreizack, während er in der Rechten wie triumphirend einen Delphin (oder Thunfisch?) am Schwanze hoch erhebt und sein Gewand, die Schnelligkeit seiner Fahrt bezeichnend, sich bogenförmig über ihm bläht. Über die Bedeutung des Fisches wird sich, wie auch Wieseler bemerkt, nicht leicht absprechen lassen, nur als ein bloßes Attribut dürfte er schwerlich zu fassen sein, denn als solches hält ihn der Gott in unzählbaren Beispielen regelmäßig ganz anders; auch an die Darbringung an eine Geliebte zu denken liegt gewiß ferner, als ihn als Jagdbeute aufzufassen, so daß, wenn solche Benennungen nicht überhaupt ihr Mißliches hätten, man Poseidon hier als Ἀγρεύς[c]), d. i. als Gott des Fischfanges bezeichnen könnte. Die verschieden gelesene Inschrift unter dem Bilde, welche genau diese ist: KV·INTIA unterliegt verschiedenen Deutungen, von denen nur diejenige auf den Steinschneider bestimmt ausgeschlossen werden muß.

Zu No. 15, einem Carneol der Poniatowski'schen Sammlung (bei Cades a. a. O. No. 18), welcher Poseidon mit ruhig geschultertem Dreizack auf einem Hippokampen über das durch einen kleinen Delphin angedeutete Meer reitend zeigt, bietet der Elektronstater von Kyzikos (Münztafel VI. No. 22) eine, wenngleich nicht ganz deckende Parallele, während die übrigen analogen Denkmäler, in denen die Benennung Poseidon oder Nereus, wie möglicherweise ja auch hier, zweifelhaft ist, früher (S. 218) besprochen worden sind.

---

a) Vergl. auch Denkm. d. a. Kunst II. No. 79 mit Wieselers Text und der daselbst angeführten weitern Litteratur.

b) So bei Lippert, Daktyl. I. 1. 121 (Abdrücke No. 63), augenscheinlich modern, das. I. 1. 120 (Abdr. 65), III. 1. 107 (Abdr. 1. 66) sehr verdächtig; Stosch II. 9. 448. (= Cades a. a. O. 16), 449; Cades a. a. O. 14.

c) S. Welcker, Griech. Götterl. II. S. 676.

ACHTES CAPITEL.

Poseidon in Reliefen.

Nachdem die archaïstischen Reliefe und diejenigen der Blüthezeit der Kunst ihres Ortes schon früher (S. 230 u. S. 235 f.) behandelt worden sind, wird es erlaubt sein, den Rest hier ohne Rücksicht auf etwas frühere oder etwas spätere Entstehung nach Typenclassen zusammenzustellen:

I. A. No. 1. Prometheus; Sarkophagrelief im Louvre (s. Atlas Taf. XII. No. 16; a).

No. 2. Räthselhafte Darstellung b), Marmorrelief in Villa Carpegna in Rom (s. Fig. 8).

No. 3. Einzelfigur auf dem Griff eines silbernen Kasserols in der kais. Ermitage in St. Petersburg c).

No. 4. und 5. Zwei Thonreliefe an Vasen römischer Fabrik der kais. Ermitage in St. Petersburg No. 1345 und 1353. In dem ersten steht Poseidon, bärtig, nackt, »in der gewöhnlichen Stellung« nach links gewendet; der zweite ist ein gepreßtes Medaillon am Bauche des Gefäßes und zeigt Poseidon, wiederum nackt und bärtig, »welcher nach rechts gewendet steht, indem er den linken Fuß auf einen Seedrachen stellt und in der linken Hand einen Delphin, in der rechten einen Dreizack hält. Hinter ihm ein Thurm mit drei Spitzen« (Stephani).

I. B. No. 6. Die drei Kroniden nebst Kora und Amphitrite; Relief ehemals in Palazzo Albani, jetzt verschollen d) (s. Fig. 9).

No. 7. Einzelfigur auf einer Seite einer dreiseitigen Candelaberbasis im lateranischen Museum e).

II. A. No. 8. Einzelfigur zwischen einem Hippokampen und einem Seedrachen stehend; Marmorkrater in der Galeria dei Candelabri im Vatican (s. Atlas Taf. XII. No. 18) f).

No. 9. Einzelfigur einem Seedrachen gegenüber stehend; Schmalseite des Sarkophags mit Peleus' und Thetis' Hochzeit in der Villa Albani (s. Atlas Taf. XII. No. 17) g).

---

a) Clarac, Catal. No. 768, Fröhner, Notice de la sculpt. ant. I. No. 490, abgeb. b. Bouillon, Mus. des ant. III. br. pl. 9. 1, Clarac, Mus. de sculpt. II. pl. 216. 209. Weitere Litteratur s. b. Fröhner a. a. O. p. 446.

b) Vergl. Matz im Bull. dell' Inst. von 1870. p. 72 f. Eine Zeichnung ist im Apparate des Instituts in Rom, aus welcher der den Poseidon angehende Theil in Fig. 8 entlehnt ist.

c) Abgeb. im Atlas zu dem Compte-rendu de la comm. imp. arch. de St. Pétersb. pour l'année 1867. Taf. II. No. 1. vergl. das. S. 50 f.

d) Abgeb. ganz schlecht schon b. Montfaucon, Ant. expl. I. tab. 15. No. 2, dann b. Zoëga, Bassirilievi di Roma I. tav. 1, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 76; weitere Litteratur das. S. 31 b. Wieseler.

e) S. Benndorf u. Schöne, D. ant. Bildwerke des lateran. Mus. No. 460, abgeb. das. Taf. XV. 2; weitere Litteratur s. das. S. 324 f.

f) Jetzt No. 250. Abgeb. bei Pistolesi, Il Vaticano descritto ed illustrato V. tav. 53. Stark restaurirt, aber nicht in der Poseidonfigur.

g) Jetzt No. 131, s. Morcelli, Fea, Visconti, La Villa Albani descritta p. 23. Beschreib. Roms III. II. S. 487 ff. Abgeb. b. Winckelmann, Mon. ined. No. 111. Zoëga, Bassirilievi di Roma T. II. tav. 52. 53.

II. B. No. 10. Einzelfigur auf der »Ara Neptuni« im capitolinischen Museum (s. Atlas Taf. XII. No. 19)[a]).

No. 10. a. Desgleichen, ähnlich, abgeb. b. Montfaucon, Ant. expl. I. pl. 29 (»M. l'abbé Fontanini«).

No. 11. Prometheus; Sarkophag im Museo Nazionale in Neapel (s. Atlas Taf. XII. No. 20)[b]).

No. 12. Einzelfigur auf dem Griff eines silbernen Kasserols im Besitze des Fürsten Obolensky in St. Petersburg[c]).

No. 12. a. Desgleichen, von einer »Ara« aus Etlingen, verwandt, abgeb. aus einer Boissard'schen Handzeichnung b. Montfaucon, Suppl. I. 24. 1[d]).

No. 13. Fragment einer Basis mit etruskischen Städtegottheiten im lateranischen Museum[e]). Unsicher.[33])

III. No. 14. Einzelfigur; Akroterion im lateran. Museum (s. Atlas Taf. XII. No. 21)[f]).

No. 15. Poseidon von Meerwesen umgeben; Sarkophag im Giardino della pigna im Vatican[g]).

No. 16. Terracottaantefix der ehemals Campana'schen Sammlung[h]).

(Vergl. noch Cap. XII. »Poseidon und Amphitrite« in dem münchener Friese).[34])

Köpfe.

a. Campana, Opere in plastica tav. VI. 2.
b. Daselbst tav. VII. Unsicher.
c. Guattani, Mon. ined. per l'anno 1784. p. XIV. tav. 3.
d. Passeri, Lucernae fictiles I. tab. 23.

Auch in den Reliefen begegnet uns die Erscheinung, welche wir schon bei den Statuen, Münzen und Gemmen zu constatiren gehabt haben, nämlich daß während sie einige Typen des Poseidon mit mehren anderen Monumentgattungen gemeinsam haben, andere ausschließlich oder doch fast ausschließlich in ihnen nachweisbar sind.

Der ersten Statuen-, Münz- und Gemmenclasse entsprechen in der Hauptsache auch die Reliefe No. 1—5, welche, als Classe I. A. zusammengefaßt, Poseidon mit dem einen mehr oder weniger hoch aufgestellten Fuß und der einen auf den Dreizack aufgestützten Hand zeigen, ohne daß jedoch das Auflehnen des einen Armes auf den Schenkel des hoch gestellten Beines, wodurch das Schema seine Vollendung erhält, bisher in Reliefen auch nur ein einziges Mal nachgewiesen werden könnte.

a) Beschreib. Roms III. 1. S. 243. Abgeb. Mus. Capitol. IV. tab. 31.

b) Jetzt im letzten Zimmer des Erdgeschosses, Gerhard u. Panofka, Neap. ant. Bildwerke S. 52. No. 179. Abgeb. b. Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 61, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 841. Weitere Litteratur s. das. S. 27 f. bei Wieseler.

c) Abgeb. im Compte-rendu de la comm. imp. arch. de St. Pétersb. pour l'année 1867. Vignette S. 209, vergl. das. S. 210.

d) Schon das. im I. Bande des Hauptwerkes pl. 32. 2 ganz abenteuerlich.

e) S. Benndorf u. Schöne a. a. O. No. 212. Abgeb. Ann. dell' Inst. von 1842. tav. d' agg. C, Garrucci Mon. del Lat. tav. X Weitere Litteratur b. Benndorf u. Schöne a. a. O. S. 130 f.

f) S. Benndorf u. Schöne a. a. O. No. 534. Abgeb. das. Taf. XII. Fig. 1.

g) Abgeb. b. Jahn, Die Entführung der Europa auf ant. Kunstwerken Taf. IX a.

h) Abgeb. b. Campana, Opere in plastica tav. 6.

Dreimal dagegen (No. 1, 3, 5) hält der Gott, wie in der Münze No. 10 und in den Gemmen No. 6 und 7, in der mit dem Dreizack nicht bewehrten Hand einen Fisch, der in No. 3, wo ein Delphin die Stütze des Fußes bildet, eher ein Thunfisch als ein Delphin zu sein scheint und einmal No. 2) ist die rechte Hand thätig vorgestreckt. Das Gewandstück, welches Poseidon in No. 1 u. 2 über die linke Schulter geworfen hat, ist ihm in diesen Reliefen, abgesehn von ein paar ähnlichen Münzdarstellungen eigen. Am machtvollsten ist die Stellung bei seltsam mageren und unschönen Körperformen des Gottes in dem Louvrerelief No. 1 ausgedrückt, am flauesten und nur wie nach einer halbverstandenen Tradition in dem Silberrelief No. 3, dem neben dem Marmorrelief No. 2 der Umstand eigen ist, daß der hochgestellte Fuß und die aufgestützte Hand derselben (linken) Seite angehören, während das vollkommene Schema die Vertheilung der erhobenen Gliedmaßen auf beide Seiten (rechtes Bein und linken Arm oder umgekehrt) erfordert.



Fig. 8. Relief in Villa Carpegna.

Dieselbe Compositionsweise wiederholt sich in den beiden unter Classe I. B. zusammengestellten Reliefen, denen in ihrer Darstellung genau — soweit bekannt — nur der Poseidon auf der berliner Kadmosvase (Atlas Taf. XII. No. 8) entspricht, während die Stellung sich relativ am genauesten in der Münze von Tabae (Münztafel VI. No. 7) wiederholt. Hier aber ist diese Modification des Grundschemas vollkommen dadurch motivirt, daß der Gott fest, ja schwer auf den linken hochgestellten Fuß und den ebenfalls links aufgestützten Dreizack gelehnt, die rechte Hand in kräftiger Bewegung auf die Hüfte oder in die Seite gestemmt hat, eine Stellung, der es weder an Geschlossenheit und innerlichem Zusammenhange noch an der poseidonischem Wesen angemessenen trotzigen Kraft gebricht. Das weite Himation, welches in den Reliefen von der linken Schulter herab den Oberkörper nackt lassend die Beine des Gottes umgiebt, wiederholt sich nur in der genannten Vasenfigur; in der tabaener Münze ist Poseidon ganz nackt gebildet.



Fig. 9. Relief ehemals im Palast Albani.

Das charakteristische Einstemmen der Hand in die Seite wiederholt sich bei im Übrigen grade aufrechtem Stande des Poseidon in den unter Classe II. A. zusammengestellten Reliefen No. 8 u. 9, welche der 2. Statuenclasse, d. h. der Erzstatuette des neapeler Museums und den Gemmen No. 10 u. 11 entsprechen. Und eben so geben die Reliefe der Classe II. B., am genauesten No. 10 die Composition der 3. Statuenclasse wieder, bei deren Besprechung schon bemerkt worden ist,

daß das in der madrider Statue wie in dem Relief No. 10 dem Gott auf die linke Schulter gelegte Gewand eine Eigenthümlichkeit römischer Darstellungen zu sein scheint, eine Bemerkung, der auch keines der hier vereinigten Reliefe widerspricht. Von der Haltung des Dreizacks mit den Spitzen nach unten, welche sich in den Reliefen No. 8 u. 12 findet, ist schon oben S. 300 bei der Gemme No. 7 gesprochen; die Annahme, daß es sich dabei um Ruhe nach dem Siege oder den Ausdruck gesicherter Herrschergewalt handele, wird besonders durch das Relief No. 8 unterstützt, in welchem der Gott auf den Wellen des Meeres zwischen zwei gewaltigen Meerungeheuern dasteht, welche seinem Worte gehorchend zu ihm heranzukommen scheinen.

Während auch in den Reliefen so gut wie in anderen Monumentgattungen die Attribute des Gottes der Dreizack oder dieser und ein Fisch sind, ist die Figur in dem lateranischen Relief No. 13, die Schutzgottheit von Vetulonia mit einem geschulterten Ruder als Attribut ausgestattet, welches sich so bei Poseidon wohl kein zweites Mal nachweisen läßt, wenn es überhaupt als sein Attribut gelten darf[a]). Obgleich deshalb diese Figur, an deren verstoßenem Kopfe sich die Bärtigkeit noch ziemlich sicher constatiren läßt, an und für sich ganz wohl für Poseidon (Neptun) passend erscheinen mag und diese Namengebung auch noch durch den Umstand unterstützt wird, den E. Braun[b]) hervorgehoben hat, daß sie unter oder neben einer, dem Poseidon heiligen Pinie steht, so muß es doch des Ruderattributes wegen dahin stehn, ob nicht die von Garrucci[c]) vorgeschlagene Benennung »Portunus« derjenigen mit Poseidons Namen vorzuziehn sei, obgleich auch sie sich schwerlich wird erweisen lassen und die schriftliche Überlieferung über Portunus[d]) auf eine andere Vorstellung zu leiten scheint. Auf jeden Fall wird man sich zu hüten haben, nicht auch andere mit dem Ruder ausgestattete Figuren ohne sonstige Beweise, auf Grund des lateranischen Reliefs Poseidon oder Neptun zu nennen.

Als dritte Classe sind die Reliefe zusammengestellt, welche, Münz- und Gemmenbildern entsprechend, Poseidon fahrend zeigen und zwar so, daß sich die näheren Parallelen zwischen den verwandten Denkmälern, dem Relief No. 14 und der Münze No. 20, dem Relief No. 15 und der Gemme No. 14 sowie weiterhin des Mosaiks von Constantine (vgl. Cap. XII. A. No. 8, Atlas Taf. XIII. No. 12) von selbst ergeben. Zu Bemerkungen im Einzelnen ist kaum ein Anlaß, da das Relief im Giardino della Pigna No. 15 zu arg beschädigt ist, um eine sichere Entscheidung zuzulassen, ob in demselben Poseidon, wie Jahn (a. a. O.) annimmt, mit dem Dreizack (in der Rechten) ausgestattet gewesen ist oder, mit beiden Händen nur die Enden seines bogenförmig bauschenden Gewandes haltend, ein Beispiel mehr des fehlenden Dreizacks bietet; s. unten S. 321. Das sehr unholde Aussehn des Gottes in dem lateranischen Akroterienrelief No. 14 wird zur Hälfte wohl auf Rechnung der rauhen Technik zu setzen sein; daß in diesem Relief wie in No. 15 das um die Arme des Gottes gelegte, verhältnißmäßig kleine und schmale

a) Wegen des fraglichen Vorkommens bei der Statue von Scherschell s. oben S. 288.

b) Annali dell' Inst. von 1842. p. 38.

c) Mon. del Laterano p. 19.

d) Vergl. Preller, Röm. Mythol. besonders S. 158 mit Anm. 1: Paul. p. 56: qui (Portunus) clavim manu tenere fingebatur.

Gewandstück an den, auch in der Münze des Demetrios (Münztafel VI. No. 12) nachgebildeten, archaïschen Typus der Münzen von Poseidonia und der Vasenbilder strengen Stiles anklingt, mag im Vorbeigehn bemerkt werden.

Einigermaßen archaïsirt in den Formen auch der Poseidonkopf des Reliefs c., bei Guattani und nach dem Texte scheint dies in noch höherem Grade der Fall zu sein, als man nach der Abbildung schließen sollte. In dieser ist am bemerkenswerthesten die Wiederkehr der um den Kopf des Gottes gelegten archaïstischen Haarflechte, welche uns an dem Poseidonkopfe der Gemme No. 1 der II. Gemmentafel, aber nicht an der dieser entsprechenden Münze der gens Pompeia begegnet ist. In anderer Weise archaïsirt, wenn der Abbildung zu trauen ist, der Poseidonkopf der Passeri'schen Lampe d., namentlich in seinen regelmäßig gewundenen Locken. Beide Köpfe c. wie d. sind gleichwie die Köpfe auf einer ganzen Reihe von Münzen, durch den hinter der Schulter des Gottes angebrachten Dreizack unbezweifelbar charakterisirt. Dagegen sind die beiden an Ankern haftenden Masken in dem Campana'schen Terracottarelief b. ihres wilden und fast silenesken Aussehns wegen schon im Verzeichniß als unsichere Darstellungen des Poseidon bezeichnet; sie stehn dem auf Tafel VIII. desselben Werkes abgebildeten Tritonkopfe ungleich näher, als irgendwelchen verbürgten Darstellungen des Gottes; auch läßt sich zweifeln, ob man dessen Bild an einem Monument ornamental verdoppelt haben würde. Um so weniger können die neben ihnen ornamental angebrachten, von Delphinenpaaren umwundenen Ruder dafür geltend gemacht werden, daß das Ruder als Attribut des Poseidon oder Neptun zu gelten habe; auf das Meer weisen diese Ruder und Delphine so gut wie der Anker und die Masken gewiß hin, die Praecisirung aber dieser Beziehung auf den höchsten Gott des Meeres ist nicht erweislich.

NEUNTES CAPITEL.

Poseidon in Vasenbildern freien und späten Stils, in Graffiti, Wandgemälden und Mosaïken.

I. A. Amymone (vergl. Cap. XII. Amymone No. 11); Aryballos (Neapel, Catalano), abgeb. Él. céram. III. pl. 27 (s. Atlas Taf. XIII. No. 9).

B. Amymone (vergl. Cap. XII. Amymone No. 13) (? Rom), abgeb. bei Passeri, Picturae Etruscor. in vascul. tab. 171 = Él. céram. III. pl. 28.

C. Peleus und Thetis; Form? (Aufbewahrungsort?), abgeb. b. Millingen, Anc. uned. mon. I. pl. A., wiederholt in m. Gall. heroischer Bildwerke Taf. VIII. 1.[a])

D. Götterversammlung über Amazonenkampf; große Amphora (Neapel, Mus.

---

a) Weitere Litteratur s. das. S. 191. Note 78; neuestens Schlie: Zu den Kyprien (Progr. des Gymn. in Waren, Ostern 1874) S. 30; die hier befindliche Angabe, die Vase sei im brit. Museum, ist irrig.

Naz. No. 3256), abgeb. Mon. dell' Inst. II. tav. 30—32 (s. Atlas Taf. XII. No. 7) [a]).

E. Gigantomachie (vergl. Cap. XI. Gigantomachie No. 23); Kylix (Berlin No. 1756), abgeb. b. Gerhard, Trinkschalen u. Gefäße Taf. II. III. (s. Atlas Taf. V. No. 3. c.).

F Amymone (vergl. Cap. XII. Amymone No. 4); Kylix (Ruvo, Jatta) abgeb. b. O. Jahn, Vasenbilder Taf. I., Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. Taf. XI. 2, wiederholt Él. céram. III. pl. 18 (s. Atlas Taf. XIII. No. 6).

II. G. Kadmos im Drachenkampfe; Kalpis (Berlin No. 1749), abgeb. b. Gerhard, Etrusk. u. Campan. Vasenbb. Taf. C, Welcker, Alte Denkm. III. Taf. 23. 1 (s. Atlas Taf. XII. No. 8) [b]).

H. Amymone (vergl. Cap. XII. Amymone No. 16) Amphora (Fittipaldi in Basilicata), abgeb. Mon. dell' Inst. IV. tav. 14, wiederholt Él. céram. III. pl. 29. (s. Atlas Taf. XIII. No. 14).

J. Amymone (vergl. Cap. XII. Amymone No. 12); Hydria (Paris), abgeb. bei Millingen, Peint de vases de div. coll. II. pl. 20 [c]), wiederholt Él. céram. III. pl. 26 (s. Atlas Taf. XIII. No. 10).

K. Poseidon und eine Geliebte (Amymone? vergl. Cap. XII. Amymone No. 10), Kylix (Berlin, No. 1795), abgeb. Él. céram. III. pl. 25.

III. A. L. Amymone (vergl. Cap. XII. Amymone No. 3); Krater (Wien Zimmer I, Kasten 5. No. 166), abgeb. b. Laborde, Vases Lamberg I. pl. 25, wiederholt Denkm. d. a. Kunst II. No. 84 u. Él. céram. III. pl. 17 (s. Atlas Taf. XIII. No. 7).

M. Perseus u. d. Gorgonen; Form? (Aufbewahrungsort?), abgeb. b. d'Hancarville, Ant. étr. IV. pl. 70, wiederholt b. Inghirami, Vasi fittili I. tav. 71.

N. Poseidon einem Jüngling (auf dem Rvs.) gegenüber. Amphora (Aufbewahrungsort?) abgeb. bei Luynes, Vases étr. ital. sicil. et gr. pl. 23, wiederholt Él. céram. III. pl. 7.

III. B. O. Athenageburt. Amphora (London No. 741*), abgeb. bei Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. Taf. 3. 4, wiederholt Él. céram. I. pl. 64, auch Forchhammer, Die Geburt der Athena.

IV. P. Amphitrite (vgl. Cap. XII. Amphitrite No. 1): Amphora (Petersburg No. 2164), abgeb. Stephani, Antiquités du bosphore Cimmérien T. II. pl. 61. 4.

Q. Amymone (vergl. Cap. XII. Amymone No. 14); Krater (in Privatbesitz in Dänemark?) [d]), abgeb. Amalthea II. Taf. 4.

R. Helios' Quadriga; Amphora (Neapel, Mus. Naz. No. 3219), abgeb. Mon. dell' Inst. IV. tav. 16 [e]) (s. Atlas Taf. XII. No. 10).

S. Bellerophon und die Chimaera (Rvs. der Unterweltsvase); Amphora (Carlsruhe), abgeb. Mon. dell' Inst. II. tav. 50 [f]) (s. Atlas Taf. XII. No. 9).

T. Unerklärte Gesammtdarstellung [g]); Amphora (Neapel, Mus. Naz. No. 3256), abgeb. Mon. dell' Inst. II. tav. 31.

U. Tod des Talos; Amphora (Jatta in Ruvo), abgeb. Bull. arch. Napol. III. tav. 5. 6. IV. tav. 6; Archaeol. Zeitung 1846. Taf. 43. 44; Mercklin, Die Talossage, St. Petersb. 1851. Taf. 1.

---

a) Weitere Litteratur b. Heydemann, Die Vasensammlungen des Mus. Naz. in Neapel S. 597.

b) Weitere Litteratur b. Gerhard, Berl. ant. Bildw. a. a. O. u. Etrusk. u. Camp. Vasenbb. a. a. O. S. 44 f., Welcker a. a. O. S. 385 Note.

c) Schon bei Caylus, Receuil d'ant. II. pl. 19.

d) Vergl. Amalthea II. S. 277.

e) Weitere Litteratur b. Heydemann a. a. O. S. 502.

f) Vergl. Annali von 1837. p. 248.

g) Vielleicht Demeter, Helios' Wagen besteigend, um Kora zu suchen, s. Heydemann a. a. O. S. 598 Note 14.

V. Pelops und Oinomaos; Krater (Neapel, Mus. Naz. No. 2200), abgeb. relativ am besten Archaeol. Zeitung v. 1853. Taf. 55[a]).

W. Ungewiß; fragmentirte Amymone? (vergl. Anm. 42), Rvs. der Hebevase; Amphora (Berlin No. 1016), abgeb. b. Gerhard, Apul. Vasenbilder Taf. B. 1.

X. Pelops? (vergl. Cap. XI. Liebesverbindungen Pelops No. 1)[b]); Krater (Berlin No. 1946), abgeb. b. Gerhard, Trinkschalen u. Gefäße Taf. 22.

Y. Amymone (vergl. Cap. XII. Amymone No. 18); Pelike (Aufbewahrungsort?), abgeb. Bull. arch. Napol. II. tav. 3, wiederholt Él. céram. III. pl. 30 (s. Atlas Taf. XIII. No 11).

Z. Göttergelage; Kylix (London No. 811*), abgeb. Mon. dell' Inst. V. tav. 49 (s. Atlas Taf. XIII. No. 8).

AA. Bellerophon und die Chimaera (Rvs. der Dareiosvase); Amphora (Neapel, Mus. Naz. No. 3253), abgeb. früher nur in den London Illustr. News 1857. 14. Febr. p. 139, neuestens in den Mon. dell' Inst. vol. IX. tav. 52, vergl. Heydemann, Ann. dell' Inst. von 1873. p. 46 f. (s. Atlas Taf. XII. No. 11).

b. Graffiti.

a. Poseidon und Geliebte, Amymone? Etruskischer Spiegel, abgeb. b. Gerhard, Etr. Spiegel I. Taf. 64.

b. Poseidon (Nethuns) mit Usil und Thesan; desgl. abgeb. Mon. dell' Inst. II. tav. 60[c], Gerhard a. a. O. Taf. 76, Mus. Etrusc. Gregorian. I. tav. 24.

c. Poseidon mit Flügelrossen fahrend (Durand 1945), abgeb. b. Gerhard a. a. O. 63.

c. Wandgemälde und Mosaïken.

I. α. Einzelfigur, Wandgemälde in Pompeji, Casa dei Dioscuri, Helbig, Wandgemälde No. 171, abgeb. Mus. Borbon. XII. tav. 36 (s. Atlas Taf. XII. No. 22).

β. Desgleichen, Wandgemälde ebendas., Casa di Nettuno, Helbig a. a. O. No. 172[d]).

γ. Desgleichen, Mosaïk am Brunnen der Casa della seconda fontana a musaico in Pompeji, unedirt s. unten Fig. 10.

II. δ. Desgleichen, Mosaïk, angeblich in Trastevere gefunden, wo jetzt? abgeb. schon b. Bellori et Caussaeus, Picturae ant. crypt. Roman. et sepulcri Nasonum I. tab. 16, wiederholt b. Montfaucon, Ant. expl. Suppl. I. pl. 1.

ε. Desgleichen, Wandgemälde in Pompeji in einem Hause der Reg. VII. Ins. XV., Fiorelli, Gli scavi di Pompei dal 1861 al 1872. p. 112. No. 67[e]). Unedirt. (S. Atlas Taf. XII. No. 23.)

ζ. Landschaft, Insel mit Staffage eines Seegefechtes, Poseidonstatue vor einem Sacellum, Wandgemälde aus Pompeji im Mus. Naz. zu Neapel, Helbig a. a. O. No. 1580, abgeb. Pitture d' Ercolano I. 45. p. 239, s. unten Fig. 11.

III. η. Troischer Mauerbau, Wandgemälde in Pompeji, Casa di Sirico, Helbig a. a. O. No. 1266, abgeb. Giornale degli scavi di Pompei 1862. tav. 5 (s. Atlas Taf. XII. No. 24).

θ. Poseidon und Geliebte, Wandgemälde in Pompeji, Casa dell' ancora, Helbig

a) Vergl. Heydemann a. a. O. S. 222 f.

b) Vergl. auch dies Werk Bd. II. S. 518 f.

c) Vergl. Ann. dell' Inst. von 1838. p. 276 sqq. (Forchhammer) und von 1845. p. 63 sqq. (Panofka).

d) Gegenwärtig noch viel weiter zerstört als bei Helbig angegeben ist; die ganze Figur bis auf den linken Arm mit dem Dreizack und ein kleines Stück des Kopfes ist fast spurlos verschwunden.

e) Vergl. Gaedechens im Bull. dell' Inst. von 1872. p. 172.

a. a. O. No. 174, abgeb. Mus. Borbon. VI. tav. 18, wiederholt Denkm. d. a. Kunst II. No. 83; R. Rochette, Choix de Peintures de Pompéi pl. 2[a]) s. Atlas Taf. XIII. No. 5).

IV. ι. Poseidon auf einem Zweigespann von einem Delphin und dem Kopf eines Seestieres umgeben, Mosaïk in Palermo auf der Piazza della Vittoria. Vergl. Bull. dell' Inst. von 1870. p. 8.

κ. Poseidon auf einem Pferdeviergespann in einer größern Umgebung von Meerwesen und Fischern, Mosaïk, in Rom gefunden, wo jetzt? abgeb. b. Bellori, Pict. ant. crypt. Rom. I. tab. 18 u. b. Montfaucon, Ant. expl. Suppl. I. pl. 27. 2.

λ. Poseidon und Amphitrite auf einem Viergespann in größerer Umgebung (vergl. Cap. XII. A. No. 8), Mosaïk aus Constantine, jetzt im Musée algérique im Louvre, abgeb. Exploration scientifique de l'Algérie, archéologie par A. Delamare pl. 141. 142, wiederholt Archaeol. Ztg. von 1860. Taf. 144 (s. Atlas Taf. XIII. No. 12).

μ. Desgleichen, Mosaïk aus Pompeji (s. Cap. XII. A. No. 7), abgeb. im Giornale degli scavi di Pompei, n. s. vol. II. tav. 1. vergl. p. 36 sqq. (s. Atlas Taf. XIII. No. 13).

Unter den Vasenbildern sind als erste Classe diejenigen (A.—F.) zusammengefaßt, welche in der Darstellung des Poseidon den Kunstwerken des reifen Archaïsmus, insbesondere den rothfigurigen Vasenbildern strengen Stils am nächsten stehn und welche man thatsächlich als Reminiscenzen aus der in den früheren Perioden der Vasenmalerei so weit verbreiteten und so bestimmt ausgeprägten Auffassungsweise betrachten kann. Daneben aber ist zu bemerken, daß in den so gut wie identischen Figuren der Vasen A. u. B. und der nächstverwandten in C. ein Schema in die Vasenmalerei eingeführt ist, welches dem strengen Stile derselben noch abgeht und im ganzen Bereiche der archaïschen Kunst (und ihrer Nachahmung) sich nur in der Gemme No. 11 findet, die trotzige Stellung mit der einen hoch auf den Dreizack gestützten und der andern in die Seite gestemmten Hand, welche in der neapolitanischen Erzstatuette (Cap. VI. No. 7), in den Reliefen No. 8 und 9 und in der Gemme No. 10 vorliegt, dessen typische Geltung für Poseidon aber grade durch diese Vasenbilder besonders in's Licht gerückt wird, weil es sich in ihnen um Liebesscenen, also um eine Situation handelt, der ein besonders imperioses Gebahren des Meergottes an sich fremd ist. Während zumal die Bilder A.—C. in dem um Poseidons Arme gelegten dürftigen Mäntelchen, welches dem freien und späten Vasenstile nicht recht entspricht, das überkommene archaïsche Motiv gewahrt haben, zeigen uns die Vasen E. und F. gleichsam die modernisirte Umwandelung des alten Typus, zu der aus den Münzgeprägen von Poseidonia und Sybaris die eine und die andere Vase des strengen Stiles gleichsam allmählich hinüberleitet.

Die zweite Classe der Vasenbilder (G.—K.) umfaßt diejenigen Darstellungen, in welchen die Composition der Poseidonfigur der eigentlich classischen Stellung des Gottes mit dem einen hoch auftretenden Fuße mehr oder weniger angenähert ist. Vergleichsweise am reinsten durchgeführt ist die Composition in der berliner Kadmosvase G., und zwar der Situation gemäß, indem hier Poseidon als bloßer Zuschauer der heroischen Kampfscene erscheint, welche sich vor ihm und zu seinen

a) Das ganze Bild ist heute in hohem Grade ruinirt und, obwohl noch erkennbar, doch nicht mehr zu zeichnen.

Füßen entwickelt. Über die gleichwohl auch hier vorliegende Modification des Grundschemas ist oben S. 306 bei Gelegenheit der beiden Reliefe No. 6 und 7 gesprochen, welche neben der Münze von Tabae (Münztafel VI. No. 7) allein in der Stellung genau dem Poseidon der Kadmosvase entsprechen und auch in der Anordnung der Gewandung mit ihr übereinstimmen, während die Münze den Gott unbekleidet zeigt. Die drei übrigen Vasenbilder zeigen den mit hochgestelltem Fuße dastehenden Gott im Gespräche mit geliebten Frauen und in voller Übereinstimmung mit dieser friedlichen Situation fern von alle dem Imposanten und Trotzigen, welches durch das hohe Aufstützen der einen Hand auf den Dreizack das dem Poseidon eigenthümliche Schema eigentlich erst vollendet und von demjenigen ablöst, welches sich auch bei anderen Personen in der hier vorliegenden verwandten Situationen findet (s. oben Seite 248). Gleichwohl wird man schwerlich irren, wenn man annimmt, daß die drei Vasenmaler den Gott nicht blos deswegen in dieser Stellung gebildet haben, weil er sich mit einer zweiten Person in einem ruhigen Gespräche befindet, sondern daß sie auch dadurch zur Wahl dieser Composition gekommen sind, weil das Poseidonschema mit hoch auftretendem Fuße zu ihrer Zeit bereits classisch geworden war, also aus einem ähnlichen Grunde wie dem, welcher die Maler von A. und B. zur Wahl der minder passenden Stellung geführt hat, in welcher sie ihren Poseidon mit der Geliebten sich unterhaltend darstellten. Unbemerkt darf übrigens bei der Betrachtung der drei Vasen H.—K. nicht bleiben, daß während in H. die weite Himationtracht eingeführt ist, welche sich auch in G. und in den entsprechenden Reliefen findet, und in K., einer Vase von italischer (etruskischer?) Provinzialmanier, einerseits die archaïsche Darstellungsweise des mit einem um die Arme hangenden Mäntelchen bekleideten Poseidon nachklingt und andererseits die nur in Münzen und Gemmen (oben S. 295 u. 300) nachweisbare Ausstattung des Gottes mit einem Delphin in der Rechten auftritt, die Vase J. das einzige vergleichsweise frühe Beispiel des über den Schenkel des aufgestützten Beines gelegten Gewandes darbietet (vergl. S. 295).

Die im Vorstehenden besprochenen Vasenbilder und die mit ihnen übereinstimmenden unedirten, auf welche hier nicht Rücksicht genommen werden konnte, noch auch, wo es sich um Feststellung der Typen handelt, zu werden brauchte, umfassen die charakteristischen Poseidontypen; der ganze Rest kann auf diese Bezeichnung keinen Anspruch machen. Denn sowohl die Darstellung des lebhaft schreitenden Gottes im weiten Himation Classe III. A. Vasen L.—N., wie des ruhig stehenden, mit Chiton und Himation bekleideten in O. findet sich bei anderen Göttern, namentlich bei Zeus (wenngleich dieser nur selten so schreitet) und bei Dionysos im Wesentlichen eben so wieder und die sitzend dargestellten Poseidone der IV. Classe, Vasen P.—Y. so gut wie der neben der sitzenden Amphitrite zum Mahle gelagerte in Z. unterscheiden sich in fast allen Modificationen der Composition lediglich durch das Dreizacksattribut von im Übrigen auf's Haar übereinstimmenden Darstellungen des sitzenden und gelagerten Zeus (vergl. Atlas Taf. I. No. 23—27, 34 und 22). Es gilt also von diesen Malereien des freien und späten Vasenstiles sowohl in Beziehung auf die Stellungen wie auf die Bekleidung, die persönliche Charakteristik und die Ausschmückung mit Kränzen und Taenien das was oben S. 229 von nicht wenigen des strengen Stiles und S. 296 von den Münzen der II. Classe gesagt worden ist, und es ist hier ganz besonders statistisch

nur die vergleichsweise sehr häufige Bildung des sitzenden Poseidon um so mehr hervorzuheben, je ausschließlicher sich sonst dies Schema auf Münztypen beschränkt findet (oben S. 298). Es darf indessen dabei nicht außer Acht gelassen werden, daß das Sitzen des Meergottes in diesen Vasen nicht allein, wie bemerkt, für ihn in keiner Weise charakteristisch ist, sondern einfach durch die Situation motivirt wird, in welcher er entweder als mehr oder weniger unbetheiligter Zuschauer oder (Q. Y. Z.) mit einer andern Person (einer Frau) im ruhigsten Gespräche begriffen erscheint, also in Lagen, in welchen nicht blos Zeus, sondern gelegentlich auch so ziemlich alle anderen Götter grade so dargestellt werden.

Bemerkenswerth ist gegenüber der Häufigkeit des sitzenden Poseidon, daß ein fahrender, wie er in schwarzfigurigen Vasen vorkommt (oben S. 215), in Vasenbildern der freien Stilarten bisher auch nicht ein einziges Mal nachweisbar ist.

Auf den verschleierten Poseidon in AA., der seinem Sitzen nach in diese Reihe gehört, soll im folgenden Capitel zurückgekommen werden.

Unter den Graffiti geht a. dem Typus nach auf die in den archaïschen griechischen Kunstwerken vorliegende Gestaltung zurück, nur daß das um die Arme gelegte Gewand des Gottes eine bedeutend größere Ausdehnung hat, als in diesen; b. stellt den sitzenden Nethuns vollkommen eben so zeusartig dar, wie irgend eines der eben besprochenen Vasenbilder und ganz und gar in deren Stilweise; c. endlich zeigt den Gott fahrend auf einem Gespann von Flügelrossen, wobei nur der Mangel des Dreizacks bemerkt zu werden verdient.

Auch über die Wandgemälde und Mosaïken ist nicht viel zu sagen. Die drei ersten (α. β. γ.) zeigen Poseidon in der classischen Stellung mit hochauftretendem Fuß, hoch in der Linken aufgestütztem Dreizack und auf dem Schenkel des aufgestellten Beines ruhendem rechtem Vorderarm in einer Reinheit und Energie des Schemas, welche es mit den besten Darstellungen in Statuen, Münzen und Gemmen aufnimmt, was um so mehr beachtet zu werden verdient, als die Vasenmalerei hierin nicht vorangegangen ist. Eigenthümlich erscheint nur in dem Bilde α. das schmale, blau gemalte Gewand, welches sich, ähnlich wie in der Münze des Septimius Severus (Münztafel VI. No. 4) von der linken Schulter des Gottes hinten hinabzieht und über den rechten Schenkel gelegt ist. Im Charakter des Kopfes ist der Gott in α. — β. läßt kein Urteil mehr zu — ernst, fast finster, in den Körperformen kraftvoll entwickelt, aber ohne besondern Adel. In beiden Gemälden bildet eine Schiffsprora die Unterlage des aufgestützten Fußes; in β. war an derselben ein Triton angebracht, in dem Mosaïk γ. ist eine bestimmte Unterlage des Fußes nicht zu erkennen, es wird indessen ein Felsen gemeint sein. Das schwarze Mosaïk auf weißem Grunde δ. verändert das Schema in doppelter Weise dadurch, daß es einerseits den hochgestellten Fuß und die auf den Dreizack gestützte Hand auf eine und dieselbe Seite (die linke) verlegt — ähnlich wie die Reliefe No. 6 und 7 und die Vase G. —, ohne jedoch das zweite


Fig. 10. Mosaik in Pompeji.

Motiv dieser Composition, die in die Seite gestemmte Rechte damit zu verbinden, indem es diese Hand vielmehr einen Seedrachen anstatt eines Delphines haltend darstellt. Daß dabei das schmale Gewand des Gottes ohne nachweislichen Grund in einer heftigen Bewegung in einem sehr regelmäßigen Bogen, einerseits auf dem linken Schenkel ruhend, andererseits von der rechten Hand gehalten sich emporbauscht, kann nur als ein ganz willkürlicher, höchstens aus malerischen Gründen zu entschuldigender Zusatz gelten. Die Unterlage des aufgestützten Fußes ist hier ein Fels; nach der Abbildung zu schließen ist das Mosaïk an der rechten Seite (vom Beschauer) fragmentirt, wird aber wohl auf die Einzelfigur des Poseidon beschränkt gewesen sein.

Das Gemälde ε. entspricht in seiner Composition und auch in dem auf der linken Schulter des Gottes liegenden grünen Gewande durchaus der madrider Statue (Cap. VI. No. 8) und dem Relief der capitolinischen Ara Neptuni (Cap. VIII. No. 10), also römischen Monumenten; der auch hier, wie in dem Relief, auf der vorgestreckten rechten Hand des Gottes liegende Delphin kann die Vermuthung nur bestärken, daß auch bei der Statue die Hand nicht leer gewesen ist. Der physiognomische Charakter ist auch hier ernst, aber milder und etwas edler als in α. Das Ruder, welches links neben dem Gott an einen Steinhaufen gelehnt liegt, kann man höchstens im weitern Sinne zu seinen Attributen rechnen, es entscheidet also Nichts über das von der Figur in dem Relief No. 13 geschultert gehaltene, also im eigentlichsten Sinne attributive Ruder.



Fig. 11. Poseidonstatue in einem pompejanischen Wandgemälde.

Die kleine Poseidonstatue in dem Bilde ζ. (s. Fig. 11) erinnert in ihrer Haltung am meisten an die Figur auf der boeotischen Münze (Münztafel VI. No. 8), nur daß die Stellung, namentlich aber die Haltung des Kopfes etwas bewegter ist, als in der Münzfigur und daß in dem Bilde der auf der gesenkten Hand liegende Delphin fehlt. Diese Hand, hier die rechte, in der Münze die linke, ist vielmehr in declamatorischer Weise bewegt, was allerdings mit der Haltung der ganzen Figur vollkommen übereinstimmt, aber um so weniger als sinnvoll gelten kann, als der Gott hier nicht in lebendiger Persönlichkeit, sondern, auf einer Basis stehend, als Statue gebildet ist.

Die beiden Wandgemälde η. und ϑ. zeigen Poseidon sitzend, doch ist dies typologisch von keiner Bedeutung, da es sich nicht um Einzelfiguren, sondern um Scenen handelt, in welchen das Sitzen des Gottes aus der Situation abgeleitet ist. Die Composition der Figur in η. erinnert lebhaft an ein für den sitzenden Zeus mehrfach angewendetes, auch in Pompeji (Stuccorelief in den Thermen der Strada di Stabia)[a]) bekanntes Schema[b]) und wird wohl aus diesem auf Poseidon übertragen sein, kann also um so weniger als charakteristisch gelten, wenngleich es

a) S. m. Pompeji 3. Aufl. S. 198.
b) S. Bd. II. S. 177.

sich auf der Münze von Nisyros (Münztafel VI. No. 15, vgl. S. 297) wiederholt. Auch in Betreff der Persönlichkeit des Gottes ist aus diesen Wandgemälden schwerlich Sonderliches zu gewinnen; daß die archaïsirende Haarbehandlung in ϑ. in der Abbildung des Mus. Borbon. irrig und daß eben so irrig in der Abbildung bei R. Rochette dem Haar und Barte graue Farbe gegeben sei, hat Helbig (a. a. O.) schon bemerkt.

Die vier Mosaïken ι. κ. λ. μ. endlich stellen Poseidon fahrend dar. Auf dasjenige von Constantine λ. sowie auf das pompejanische μ., welches den Gott auf dem Hochzeitswagen sitzend zeigt und von dem Münchener Friese nicht zu trennen ist, soll in der Besprechung der Mythen (Cap. XII.) zurückgekommen werden. Sehr merkwürdig ist, daß während in den übrigen Mosaïken (in ι. kann es zweifelhaft sein) der Wagen des Gottes mit Meerwesen, Hippokampen oder Tritonen bespannt ist, das schwarze Mosaïk auf weißem Grunde κ. an deren Stelle gewöhnliche, nicht einmal durch Beflügelung wie in der archaïschen Vase Atlas Taf. XI. No. 24) und in dem etruskischen Spiegel oben c. ausgezeichnete Pferde zeigt. Die Figur des Gottes selbst, gänzlich nackt, mit bogenförmig über dem Kopfe bauschendem Gewande, den Dreizack in der Rechten geschultert, ist aus den bekanntesten und verbreitetsten Typen abgeleitet.

ZEHNTES CAPITEL.

Einige besondere Gestaltungen des Poseidon.

Eine größere Folge von durch bestimmte Culte hervorgerufenen und mit bestimmten Beinamen zu belegenden Sondergestaltungen des Poseidon ist nicht nachweisbar. Wollte man sich freilich den von verschiedenen Seiten der einen und der andern Darstellung des Gottes beigelegten, zum Theile schon in den vorigen Capiteln berührten Benennungen anschließen, so würde man immerhin eine kleine Reihe von besonders bezeichneten Poseidonen zusammenstellen können; da es sich aber bei den geltend gemachten Beinamenbezeichnungen fast durchgängig um mehr oder weniger große Willkür, gelegentlich um Träumereien handelt, so würde eine solche Zusammenstellung ohne jeglichen Nutzen sein. Der in Kunstwerken wirklich nachweisbaren Beinamen des Poseidon sind äußerst wenige und die mit ihnen verbundenen künstlerischen Gestaltungen des Gottes so gut wie durchaus ohne besondere Charakteristik.

Kaum zu rechnen ist hier, daß auf Münzen von Mytilene[a]) den neben einander stehenden Kronidenbrüdern, Zeus, Poseidon und Pluton-Hades, beigeschrieben ist ΘΕΟΙ ΑΚΡΑΙΟΙ ΜΥΤΙΛΗΝΑΙΩΝ[b]). Poseidon ist hier ruhig aufrecht stehend gebildet. Eben so wenig kommt in Anschlag, daß Poseidon auf Münzen von Alexan-

a) Mionnet, Descript. III. 46. 102.
b) Vergl. in diesem Werke Bd. II. S. 207.

dria[a] als ΙΣΘΜΙΟΣ bezeichnet ist, wie Zeus als Olympios, Apollon als Pythios u. s. w.; denn Niemand wird behaupten wollen, daß die auf diesen Münzen gegebene Darstellung des Gottes diejenige sei, welche ihm in seinem isthmischen Bilde eigenthümlich gewesen[b].

Aber auch wenn auf einer unter Antoninus Pius in Ephesos geprägten Münze, welche schon Mionnet[c] bekannt war, deren von diesem verlesene Inschrift[d] sich aber erst neuerdings durch ein besser erhaltenes Exemplar der königl. Sammlung in Berlin[e] hat feststellen lassen, der in seiner classischen Stellung mit auf einen Felsen aufgestütztem linken Fuße dastehende Poseidon als ACΦΑΛΙΟC benannt wird, würde man wahrscheinlich irren, wenn man die bezeichnete Stellung des Gottes mit diesem seinem Beinamen in Zusammenhang bringen, als von diesem abhängig betrachten oder wenn man Friedlaender's Worte: »Diese geläufige Darstellung des Poseidon wird also hierdurch als die des Asphalios bezeichnet« dahin verstehn wollte, als solle mit ihnen gesagt sein, daß nur dem Poseidon dieses Beinamens eben diese Darstellung entspreche und daß wir überall den in dieser »geläufigen« Weise dargestellten Poseidon Asphalios (Asphaleios) und nur so zu nennen hätten. Allerdings könnte man den Umstand, daß der Cultus des Poseidon Asphaleios ein weit verbreiteter, ja gewöhnlicher war[f], mit der Häufigkeit eben des in Rede stehenden künstlerischen Poseidontypus in ursächlichen Zusammenhang zu bringen geneigt sein und weiter hierfür geltend machen, daß sich der fragliche Typus für den Poseidon Asphaleios in seiner doppelten Eigenschaft als Befestiger des Erdbodens (Gaieochos, Themeliuchos) und als Besänftiger der Wogen[g] vortrefflich eigene. Allein wenn auch aus der Beschreibung der leider nicht näher bekannten, einzigen weitern Münze, auf welcher derselbe Beiname des Poseidon (ΠΟCΕΙΔΩΝ ACΦΑΛΕΙΟC) vorkommt, einer ebenfalls unter Antoninus Pius auf Rhodos geprägten[h], auf welcher Poseidon der Beschreibung nach am Altar stehend, Dreizack und Delphin haltend dargestellt ist, ohne daß erwähnt würde, er stelle den einen Fuß auf einen Felsen, bisher der sichere Beweis sich nicht führen läßt, daß Poseidon Asphaleios auch in einem andern Schema dargestellt oder der Beiname auf verschiedene Typen angewendet worden ist, so wird es doch einerseits die Analogie in den Darstellungen anderer Gottheiten[i], andererseits ein Blick auf die in den

a) Mionnet, Descript. VI. 68, 206; 70, 220; 72, 236.

b) Vergl. Bd. II. S. 218 f.

c) Descript. VI. 143. 416.

d) »KENXIPOC, litteris fugientibus.«

e) S. Friedlaender in der Archaeol. Ztg. v. 1870. (N. F. II.) S. 103.

f) S. Pausan. VII. 21. 7: Ποσειδῶνι δὲ παρὲξ ἢ ὁπόσα ὀνόματα ποιηταῖς πεποιημένα ἐστὶν ἐς ἐπῶν κόσμον καὶ ἰδίᾳ σφίσιν ἐπιχώρια ὄντα ἕκαστοι τίθενται, τοσαίδε ἐς ἅπαντας γεγόνασιν ἐπικλήσεις αὐτῷ, Πελαγαῖος καὶ Ἀσφάλιός τε καὶ Ἵππιος und Cornut. N. D. cap. 22: Γαιήοχος λέγεται ὁ Ποσειδῶν καὶ Θεμελιοῦχος ὑπό τινων. καὶ θύουσιν αὐτῷ Ἀσφαλείῳ πολλαχοῦ κ. τ. λ. und vergl. Preller, Gr. Myth. I² S. 454 ff. und besonders Wieseler, Gött. gel. Anzz. von 1874, Nachrichten v. d. königl. Ges. d. Wiss. 18. März, No. 7. S. 157.

g) S. Preller und Wieseler a. a. O. S. 153 ff.

h) S. Galland in den Mémoires de l'accad. des belles lettres T. I. p. 153 und nach diesem Eckhel D. N. V. II. p. 605 und Mionnet, Suppl. VI. 607. 328; vgl. Friedlaender a. a. O. und Wieseler a. a. O. S. 158 auch über den Anlaß der Prägung dieser Münze.

i) Für Zeus s. Bd. II. S. 205, für Hera oben S. 151.

vorhergehenden Blättern gesammelten und näher erörterten Exemplare des fraglichen Schemas des Gottes mit seinen mannigfaltigen Varianten in den verschiedensten Gattungen von Kunstwerken, endlich die Erwägung der an sich geringen Beweiskraft von alleinstehenden Münzen einer so späten Periode ungleich wahrscheinlicher machen, daß unter Antoninus Pius der Beiname Asphaleios auf einen gäng und gebe gewordenen Typus des Gottes angewendet worden, als daß der Typus von Anfang an an diesen Beinamen des Gottes und nur an ihn geknüpft, von dem in diesem Beinamen ausgedrückten Wesen des Poseidon hervorgerufen und als künstlerische Vergegenwärtigung dieses und nur dieses Wesens zu betrachten sei.

Sieht man von solchen besonderen Gestaltungen des Poseidon ab, welche mit bestimmten Beinamen zusammenhangen oder die man als von solchen abhängig denken mag, so bleibt auf dem hier in Frage stehenden Gebiete immerhin noch Einiges zu bemerken übrig, welches theils von directem mythologischem Interesse, theils für die weitergehende Forschung über die künstlerischen Darstellungen des Gottes nicht ganz ohne Bedeutung ist.

So zunächst die allerdings lediglich numismatischen Denkmäler, welche sich auf den Poseidon Hippios und auf die Sage des von Poseidon erschaffenen Rosses beziehn. Allerdings wird Poseidon auch in keiner der hier zu besprechenden Münzen inschriftlich ausdrücklich als Hippios bezeichnet, allein daß ihm dieser Name in den folgenden Denkmälern gebühre, kann doch nicht ernstlich bezweifelt werden.

Das älteste derselben

No. 1 ist eine Münze, welche Millingen[a]) als eine local nicht zu bestimmende thrakischer Fabrik bezeichnete, welche aber, wie die folgende mit dem gleichen Gepräge des Avs. zeigt, ohne Zweifel ebenfalls Potidaea gehört. Sie zeigt in sehr alterthümlichem Gepräge auf dem Avs. den mit dem Dreizack ausgestatteten Poseidon auf einem ruhigen Pferde reitend, auf dem Rvs. das Quadratum incusum. Mit ihr gehört zusammen:

No. 2 eine Münze von Potidaea, welche zuerst derselbe Millingen[b]) edirt hat, mit dem ebenso berittenen Poseidon und der Aufschrift ΠΟ auf dem Avs. und einem archaïschen weiblichen Kopf im Kekryphalos auf dem Rvs.[c]). In dem Texte der Denkm. d. a. Kunst a. a. O. wird vermuthet, die Darstellung stamme »vielleicht aus einer Gruppe des Kampfes mit dem Giganten Polybotes«; wohl ohne Frage irrig, obwohl, was Wieseler auf seine Vermuthung gebracht haben mag, die Halbinsel Pallene unter den Hauptschauplätzen der Gigantomachie genannt wird[d]); allein die Haltung des Gottes mit seinem vorwärtsgesenkten Dreizack und diejenige seines Pferdes ist so vollkommen ruhig, daß in ihr geradezu Nichts auf Kampf

---

a) Ancient coins of cities and kings pl. V. No. 1, vgl. p. 66. Vgl. Mionnet, Suppl. III. 363, 957.

b) Sylloge of anc. coins pl. II. No. 22, vgl. p. 47, danach b. Panofka, V. Einfluß d. Gottheiten auf d. Ortsnamen Taf. I. No. 18 und hiernach in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 78 mit der irrigen Behauptung, Panofka habe seine Quelle nicht richtig angegeben.

c) S. Münztafel VI. No. 23, nach einem Exemplar der Imhoof'schen Sammlung, wo die Aufschrift nur Π, nicht ΠΟ und der Typus etwas verschieden ist.

d) Vergl. Wieseler in der Allg. Encyclopädie, Artikel Giganten S. 155.

hinweist. Auch die scheinbare Jugendlichkeit des Gottes in dem von Millingen publicirten, ziemlich verschliffenen Exemplare muß nach Maßgabe des ungleich besser erhaltenen, hier mitgetheilten Imhoof'schen Exemplares bestritten werden; es kann gar keinem Zweifel unterliegen, daß Poseidon hier, trotz seinen schlanken Leibesformen bärtig sei und muß daher als durchaus wahrscheinlich gelten, daß er dies auch in der englischen Münze war, deren Typus allerdings nicht identisch, aber dem Imhoof'schen Exemplare doch unzweifelhaft nächst verwandt ist. — In

No. 3, einer Silbermünze von Rhaukos auf Kreta[a]), finden wir den Gott nicht auf, sondern neben seinem Rosse, welches er, den Dreizack in der Rechten aufstützend, mit der Linken am Zügel hält. Neben diesen Münzen, welche den Poseidon Hippios selbst darstellen, wird sich zunächst

No. 4, eine Silbermünze von Krannon in Thessalien[b]) stellen lassen, welche auf dem Rvs. im vertieften Quadrat in vorzüglichem Gepräge ein lediges, aber gezügeltes Pferd[c]) zeigt, neben welchem der Dreizack des Poseidon angebracht ist, um es als sein Geschöpf und sein Eigenthum zu bezeichnen. Der Name Arion für dies Pferd würde nicht gerechtfertigt sein, es ist das Pferd schlechthin als poseidonisches Geschöpf gemeint, dagegen ist in

No. 5, einer Silbermünze von Thelpussa in Arkadien[d]), welche auf dem Avs. den Kopf der Demeter Erinys zeigt, das springende, ungezügelte[e]) Ross des Rvs. um so mehr ohne Zweifel mit diesem Namen zu belegen, als ihm dieser in der dialektischen Form ΕΡΙΩΝ[f]) beigeschrieben ist.

Die Erschaffung des Rosses aber durch Poseidon, welches derselbe aus dem mit dem Dreizack gespaltenen Felsen springen läßt, gehn zwei thessalische Münzen an:

No. 6 eine Silbermünze von Pherae der Imhoof'schen Sammlung[g]) und

No. 7 eine Erzmünze der Prokesch'schen Sammlung[h]), welche dieser (a. a. O. S. 275 f.), übereinstimmend mit Longpérier a. a. O. dem von Pausan. V. 16. 6. erwähnten Demos Orthia in Elis beilegte, während sie, wie schon die Analogie von No. 6 zeigen kann, ohne Zweifel richtiger der Stadt Orthe in Thessalien beizulegen ist. Da es sich in diesen thessalischen Münzen natürlich um die Thessalien

---

a) Mionnet, Descript. II. 297, 304; s. Münztafel VI. No. 24. nach einer Schwefelpaste der kleinern Mionnet'schen Pastensammlung No. 701.

b) Mionnet, Suppl. III. 281. 129; s. Münztafel VI. No. 25. nach einem Abdruck aus der Imhoof'schen Sammlung.

c) Eine andere Münze derselben Stadt zeigt einen aufgezäumten Pferdekopf mit Hals im vertieften Quadrat, s. Sallets Zeitschrift für Numismatik I. Taf. 3. No. 9 S. 97.

d) Aus der Imhoof'schen Sammlung, abgeb. in Sallets Zeitschrift für Numismatik I. Taf. 4. No. 7, danach Münztafel VI. No. 26; ihr entspricht eine Erzmünze derselben Stadt in der Six'schen Sammlung in Amsterdam, welche a. a. O. S. 133 in Holzschnitt publicirt ist; ein Exemplar der Prokesch'schen Sammlung ist abgebildet in der Archaeolog. Ztg. v. 1846. Taf. 43. No. 27.

e) In einem andern Exemplar mit flatternder Leine s. Imhoof a. a. O. S. 126. No. 3.

f) Vgl. Bergk im Bull. dell' Inst. von 1848 p. 139. Anm. 3, Archaeol. Ztg. v. 1847, Beilage 3 S. 36, und Imhoof a. a. O. S. 130 f.

g) Abgeb. in der Sallet'schen Zeitschrift a. a. O. Taf. III. No. 9.

h) Abgeb. in der Archaeolog. Zeitung von 1848 Taf. 18. No. 11, vgl. Revue numismatique von 1843 pl. X. No. 4 mit Text von Longpérier p. 244.

landschaftlich eigene Sage [a]) von der Erschaffung des Rosses handelt, wird dies nicht Arion, sondern Skyphios zu nennen sein.

Poseidon ohne Dreizack. Der Dreizack bildet in dem Grade das ständige und charakteristische Attribut und das sichere Kennzeichen des Poseidon in Kunstdarstellungen, daß die Fälle, wo er ohne dasselbe gebildet ist, immer zu den Ausnahmen gehören werden. Es ist freilich schon in älterer Zeit von mehren Seiten [b]) das Vorkommen eines nicht mit dem Dreizack oder an seiner Statt mit dem Scepter ausgestatteten Poseidon behauptet worden, allein mit Recht hat Manitius [c]) hervorgehoben, daß die bisher für diese Behauptung beigebrachten Beweisstücke mehr oder weniger zweifelhafter Natur seien. Die Sache ist aber für die Interpretation so belangreich und kann für so manche Kunstwerke eine so große Bedeutung erlangen, daß es durchaus geboten ist, die Fälle, in denen Poseidon m. o. w. sicher ohne Dreizack oder statt seiner mit einem Scepter erscheint, zu sammeln und zu ordnen, womit hier ein Anfang gemacht werden soll. Unberücksichtigt bleiben dabei die in verschiedenen Gattungen von Kunstwerken sehr häufigen Fälle, in welchen der Dreizack des Poseidon entweder schlecht ausgedrückt oder durch den Zusammenstoß grade seines bezeichnendsten Theiles, der drei Spitzen, sei es mit dem Rande des Bildwerks, sei es mit einem Ornament oder mit einem Gegenstand im Bilde weggelassen oder verdunkelt ist.

Unter den schwarzfigurigen Vasenbildern sind vollkommen sichere Beispiele des ohne Dreizack dargestellten Poseidon die oben S. 214 besprochenen, S. 212 unter R., S. 213 unter AA. citirten, weitere, sehr wahrscheinliche die daselbst mit CC.—FF. bezeichneten, von denen diejenige CC. den Gott mit einem kurzen, etwas gebogenen Stabe versehn zeigt und wenigstens mögliche, ja nicht unwahrscheinliche die S. 216 f. besprochene Vase No. 1703 in Berlin. Dazu kommen als sicher die beiden Gigantomachievasen in Petersburg No. 221 und in München No. 1236, in welchen der durch den Felsen, welchen er auf seinen Gegner wirft, unzweifelhaft charakterisirte Poseidon nicht den Dreizack, sondern eine einspitzige Lanze führt. Vgl. unten Cap. XI. 1. Gigantomachie [d]). Als ein weiteres, nicht unwahrscheinliches Beispiel des mit Fisch und Scepter statt des Dreizacks versehenen Poseidon ist die von Helbig im Bull. dell' Inst. von 1869. p. 169 sq. beschriebene Vase des Museo Bruschi in Corneto anzuführen und als ein ziemlich sicheres des nur durch das Fischattribut charakterisirten Gottes die unedirte Vase in Berlin No. 1979 hinzuzufügen.

Unter den rothfigurigen Vasenbildern strengen Stiles bietet das unzweifelhafteste Beispiel eines mit dem Scepter anstatt des Dreizacks ausgestatteten, durch Namensbeischrift gesicherten Poseidon das schon oben S. 229 unter x. angeführte Gemälde von Triptolemos' Aussendung (von Hieron, Mon. dell' Inst. IX. tav. 43); ihm gesellt sich dasjenige mit Aethras Verfolgung auf der Hydria

a) Vgl. Preller, Griech. Myth. I² S. 461, Welcker, Griech. Götterlehre II. S. 673. Note 14.

b) Millingen, Peint. de vases de div. coll. I. p. 24. Note 5, Böttiger, Amalthea II. S. 292. 297. Note **, Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. S. 206, Nachtrag zu S. 48. 78 f., Preller in Paulys Realencyclop. V. 1. S. 564.

c) De antiquissima Neptuni figura p. 44.

d) S. auch Wieseler, De diis . . . tridentem gerentibus p. 14. Note 13.

No. 733 im britischen Museum, abgeb. Élite céram. III. pl. 19. Vergl. unten Cap. XI. 2. Liebesverbindungen A. Aethra, No. 2. Ein drittes sicheres Beispiel bietet die cumaner Amphora No. 27 in Dresden (aus der Wittgenstein'schen Sammlung), im noch nicht erschienenen Katalog (nach einem mir gesandten Auszuge) so beschrieben: »A. Bärtiger, mit langem Chiton und Mantel bekleideter Poseidon schreitet nach rechts, sich umsehend, in der Linken ein langes Scepter, in der Rechten einen Fisch haltend. B. Nach links schreitendes Mädchen im Ärmelchiton und Mantel, in der Linken eine Schale, in der Rechten eine Kanne.« Viertens wird man wohl auch das Gemälde der Vase No. 1531 in Petersburg, welches Stephani auf Poseidon und Amphitrite gedeutet hat, in der Reihe derer anzuerkennen haben, welche Poseidon ohne Dreizack darstellen, s. unten Cap. XII. Amphitrite No. 3, während das von Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. S. 48 Note 79 e. angeführte Gemälde einer Amphora der Sammlung Calefatti zu Nola', welches derselbe auf Poseidon und Amymone bezieht, zweifelhaft ist, in so fern es identisch ist mit dem von Minervini im Bull. arch. Napol. I. p. 92 beschriebenen, in welchem dieser, obwohl er dem Bilde dieselbe Deutung giebt, weder den Fisch in der Hand des bescepterten Verfolgers noch die Hydria in derjenigen des verfolgten Mädchens erwähnt, die Gerhard hervorhebt.

Aus der spätern Vasenmalerei sind die Poseidonfiguren der beiden petersburger Fischteller mit Darstellungen der Entführung der Europe No. 1799 und 1800 anzuführen, welche Bd. II. S. 440 ff. näher besprochen sind und deren Bedeutung auch dann noch als gesichert betrachtet werden darf[a]), wenn wirklich die mit dem Dreizack ausgestattete jugendliche Figur des dritten Fischtellers mit derselben Darstellung (No. 1915) nicht Poseidon, sondern, wie Wieseler[b]) frageweise annimmt, Apollon Aktios oder Epaktios sein sollte, worauf weiterhin zurückgekommen werden soll. Auf dem einen dieser beiden Fischteller ist dem Poseidon eine mit dem Dreizack versehene Tritonin beigegeben, welche sich auf dem andern, nur sehr zerstört, wiederholt[c]).

Unter den plastischen Monumenten ist außer dem Relief an dem Sarkophag mit Peleus und Thetis in der Villa Albani[d]), wo Poseidon einen bloßen, am untern Ende mit einem Knaufe versehenen Stab hält, der schwerlich als um die Hauptsache gekürzter Dreizack erklärt werden kann, kein durchaus sicheres Beispiel eines Poseidon mit fehlendem oder durch ein Scepter ersetztem Dreizack anzuführen; wegen des Parthenonfrieses vgl. oben S. 235, mit Anm. 14, wegen der fraglichen Poseidonfiguren in den Friesen des Theseion und des Tempels der Nike Apteros das. S. 236 f.; ein Dreizack wird bei diesen letzteren beiden kaum angenommen werden können. Daß in der von Pausanias I. 2. 4 beschriebenen Gruppe in Athen das δόρυ, welches Poseidon auf seinen Gegner schleuderte, kein Dreizack, sondern ein wirklicher Speer war, ist mit Wieseler[e]) allerdings als höchst wahrscheinlich anzunehmen; vergl. auch Cap. XI. 1. Gigantomachie No. 26[f]).

a) Vergl. auch Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. v. 1871. S. 105.
b) De diis . . . tridentem gerentibus p. 18. Note 23.
c) S. Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1866 S. 82, vgl. S. 98.
d) S. Atlas Taf. XII. No. 17, oben S. 304 Relief No. 9.
e) Allg. Encyclop. Artikel Giganten S. 158 Anm. 83.
f) Wegen der neapolitaner Statuette s. oben S. 283.

Ob der Poseidon in dem münchener Friese mit dem Hochzeitszuge des Poseidon und der Amphitrite (s. unten Cap. XII. 1. Amphitrite No. 5) den Dreizack führte, oder nicht, ist zweifelhaft; dafür, daß er ihm nicht fehlte, spricht besonders die Analogie des pompejaner Mosaiks (das. No. 6), dagegen der Umstand, daß man nicht sieht, wie und wo er befestigt gewesen, auch wenn man annehmen will, was nicht eben wahrscheinlich, daß er von Erz angefügt gewesen sei[a]). Auch bei dem Poseidon in dem von Jahn[b]) publicirten, sehr verwitterten Sarkophagrelief im Giardino della pigna im Vatican bleibt es nach thunlichst genauer Untersuchung des Originales zweifelhaft, ob er mit dem Dreizack ausgestattet gewesen sei oder nicht; wenn seine Stellung dafür zu sprechen scheint, daß er die Rechte auf den Dreizack stützte, so spricht dagegen, daß sich keine Spur des Dreizacks erhalten hat, der in einem Monumente dieser Art gewiß nicht von Erz angefügt gewesen ist.

Auf dem Gebiete der Glyptik ist zu erinnern, daß der Poseidon der Gemme Dolce[c]) ohne jede Andeutung des Dreizacks ist und daß der Stab, auf welchen sich der Poseidon in dem wiener Cameo[d]) stützt, der Krönung mit den drei Spitzen entbehrt, was freilich wohl nur dem beschränkten Raume zuzuschreiben sein mag, also hier nicht in Betracht kommt. Sollte Wieseler a. a. O. die männliche Figur in diesem Steine, welche den Melikertes hält, richtig als Poseidon gedeutet haben, so würde dies ein Beispiel der Darstellung des Gottes ohne Dreizack bieten.

Unter den Münzen ist nur eine, welche die hier in Frage kommende Erscheinung in entscheidender Weise zeigt, nämlich eine Erzmünze von Kyzikos[e]), auf welcher Poseidon in seiner classischen Stellung, mit dem rechten Fuß auf eine Prora tretend, ohne jegliches Attribut dargestellt ist, außerdem kann man nur noch diejenigen Münzen hier nennen, welche, in Ankyra in Phrygien unter verschiedenen Kaisern geprägt[f]), Poseidon mit den Attributen des Ankers in der rechten und des Scepters (»haste«) in der linken Hand darstellen.

Poseidon mit dem Schleier. In der archaeologischen Zeitung von 1870 hat Heydemann auf Taf. 34. No. 3 eine im Privatbesitz in Granada befindliche Bronzescheibe (Phalera?) bekannt gemacht, in deren Relief er S. 58 f. Poseidon auf dem Rücken einer Tritonin getragen erkennt. Der Gott ist bärtig, mit nacktem Oberleibe gebildet, hält einen Dreizack in der Rechten und hat sehr auffallender

a) Dies nimmt Brunn an, Beschreib. der Glyptothek 2. Aufl. S. 144, doch können die vorhandenen Bohrlöcher, ihrer eines im Beine der Amphitrite, zwei in den Schwanzwindungen des vordern Triton, sich nicht auf einen durch Poseidons Hand gehenden Dreizack beziehn; entschieden irrig sagt Jahn, Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1854 S. 161, die Spuren des Dreizacks seien noch sichtbar.

b) Die Entführung der Europa u. s. w. Taf. IX. a.

c) Braun, Vorschule der Kunstmythol. Taf. 17, Denkm. d. a. Kunst II. No. 69. a.

d) Gemmentafel II. No. 8, Denkm. d. a. Kunst II. No. 75.

e) Mionnet, Suppl. V. 312, 186—88, controlirt an einem Exemplar der Imhoof'schen Sammlung.

f) Mionnet, Descript. IV. 220 sqq. unter Nero und Poppaea, Traian, Hadrian, Antoninus Pius, L. Verus. Unter Philippus iun. wird das. p. 225, 180 eine ähnliche Figur, welcher nur der Adler zu ihren Füßen sitzend beigegeben ist und welche der Isis gegenüber steht, »Jupiter« genannt.

Weise einen Theil des weiten Himation, welches seinen Unterkörper umgiebt, schleierartig über das Hinterhaupt gezogen. Der Sinn der ganzen Darstellung ist unaufgeklärt und auch die Bedeutung des Schleiers oder schleierartig über das Hinterhaupt gezogenen Gewandes bei Poseidon vor der Hand mit Sicherheit um so weniger auszusprechen, je seltener bisher die ganze Erscheinung an sich ist. Es gilt sogar, die Darstellung selbst als eine solche des Poseidon zu vertheidigen und festzuhalten; denn Wieselern[a]) ist das verhüllte Haupt des Gottes genügend erschienen, um ihm den Namen des Poseidon abzusprechen und den des Nereus an die Stelle zu setzen.

Daß dieses irrig sei, beweist der genau ebenso wie die Figur der Bronzescheibe verschleierte, ganz unbezweifelbare Poseidon auf dem Rvs. der berühmten Dareiosvase in Neapel[b]), auf deren Vorderseite auch Zeus mit verschleiertem Haupte dargestellt ist. Poseidon ist hier ohne Zweifel als Vater des Bellerophon bei dessen Kampfe mit der Chimaera als Zuschauer anwesend, warum aber verschleiert, steht dahin. Möglicherweise, wie dies Heydemann (Ann. a. a. O. p. 40 sq.) auch für den Zeus, die Asia, die Hellas und den Apollon der Vorderseite annimmt, nur um die Würde der Erscheinung zu heben, möglicherweise aber auch in tiefer liegender Absicht, welche freilich gegenüber der bei Zeus wie bei Poseidon in Vasengemälden durchaus vereinzelten Erscheinung errathen zu wollen übereilt sein möchte. Einstweilen genügt es, die Thatsache festgestellt zu haben, daß Poseidon mit verhülltem Haupte dargestellt worden ist, und zwar sicher in dem Vasenbilde, sehr wahrscheinlich aber auch in der in ihrer ganzen Gestaltung durchaus poseidonischen Figur der Bronzeplatte.

Poseidon jugendlich. Wenngleich für Poseidon wie für Zeus nach Maßgabe der poëtischen und Cultusanschauung des Gottes das vollkräftige Mannesalter unbezweifelbar das normale ist (oben S. 245), so liegen doch für ihn so gut wie für Zeus, wenngleich bei weitem nicht in demselben Umfange[c]), monumentale Zeugnisse jugendlicher Bildung vor, auf welche die Aufmerksamkeit zu lenken auch dann die Mühe lohnt, wenn wir die bestimmenden Gründe derselben bisher nur sehr theilweise, ja eigentlich nur in einem Doppelbeispiel (unten No. 3 u. 4) oder, je nachdem, in drei analogen Fällen (unten No. 5) nachzuweisen im Stande sind. Die hier in Frage kommenden monumentalen Zeugnisse sind aber so wenig bekannt, daß eine jugendliche Bildung des Poseidon überhaupt geläugnet zu werden pflegt und daß jugendliche Gestalten von im Uebrigen ganz poseidonischer Bildung eben der Jugendlichkeit wegen mit anderen, zum Theil Nichts weniger als wahrscheinlichen Namen belegt werden. So schreibt z. B. Combe in den Num. Mus. Brit. p. 32 zu der ersten Goldmünze von Tarent, in welcher er übrigens ganz richtig Taras mit dem Dreizack auf einer Biga erkennt: Neptunus nusquam imberbis exhibetur; Cavedoni will Ann. d. Inst. von 1860 p. 286 lediglich der Unbärtigkeit wegen die Figur auf der Hippokampenbiga auf Denaren der gens Crepereia[d])

a) De diis . . . tridentem gerentibus p. 5 u. p. 17. Note 21.

b) Siehe Atlas Taf. XII. No. 11; vergl. das ganze Gemälde in den Mon. dell' Inst. IX. tav. 52 und dazu den Text von Heydemann in den Ann. dell' Inst. von 1873 p. 47.

c) Vergl. Bd. II. S. 194 ff.

d) S. Münztafel VI. No. 20.

für Portunus »od altra secondaria deità marina« erklären, während Wieseler[a]) in dieser Figur, wiederum der Unbärtigkeit wegen, den Q. Crepereius M. f. Rocus selbst in der Gestalt des Neptunus erkennt und[b]) eine mit dem Dreizack ausgestattete Figur in der Darstellung der Entführung der Europe auf einem petersburger Fischteller[c]) lediglich der Jugendlichkeit wegen, wenngleich nur frageweise Apollon Aktios oder Epaktios getauft hat, worauf gleich zurückgekommen werden soll. Einstweilen sind hier nur die Fälle jugendlicher Darstellung des Poseidon zu registriren. Einige Beispiele freilich sind nur scheinbar oder wenigstens sehr zweifelhaft. So erscheint, um nur auf ein paar derselben hinzuweisen, der Poseidon auf der aus Combes Num. Mus. Brit. pl. XII. No. 20 in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 72. c. wiederholten Münze von Apamea unbärtig, ohne jedoch in Combes Text so genannt zu werden, nicht minder derjenige auf der aus Millingens Méd. ined. pl. IV. No. 3 das unter No. 72. b. wiederholten Münze von Anemurion. Daß es sich aber hier in der That um unbärtige Poseidongestalten handele, würde man nur nach einer sehr genauen Prüfung der Originale beider Münzen annehmen dürfen, und es ist für die von Combe herausgegebene schon nach dieses Autors oben angeführtem Ausspruche durchaus unwahrscheinlich[d]). Aber ganz unbestreitbar unbärtig, ja ausgesprochen jugendlich ist Poseidon gebildet:

1) in dem schon oben S. 302 besprochenen etruskischen, ehemals Durand'schen Skarabaeus (Gemmentafel II. No. 12 = Denkm. d. a. Kunst II. No. 74), wo auch Wieseler die Jugendlichkeit anerkennt. Aber freilich ist diese Jugendlichkeit hier mit unseren bisherigen Mitteln nicht zu erklären oder auf bestimmte Gründe zurückzuführen, und ein solches etruskisches Monument, wenn es allein stünde, wäre auch für griechische Kunstanschauung so wenig maßgebend[e]), daß es kaum recht die Mühe lohnen würde, nach den Gründen der in ihm liegenden Absonderlichkeit zu forschen. So aber liegt die Sache nicht, da

2) auf den schon oben S. 221 ff. behandelten Münzen von Poseidonia der Gott schon in den ältesten Geprägen zum Theil bartlos, in den jüngeren und jüngsten Typen aber durchgeführt jugendlich gebildet ist (s. besonders Münztafel IV. No. 3 u. No. 7). Hier stehn wir auf rein griechischem Gebiet und werden die merkwürdige Thatsache, daß eine griechische Stadt den Poseidon, ihren Haupt- und Eponymgott jugendlich dargestellt hat, und zwar wechselnd jugendlich und reif männlich in demselben Schema, anzuerkennen haben, so wenig wir im Stande sein mögen, sie zu erklären.

Dies liegt anders in den beiden folgenden Fällen.

3) Im Bulletino archeologico Napolitano II. p. 61 beschreibt Minervini das Gemälde auf einem aus Pisticci stammenden Krater, der sich s. Z. in der Samm-

---

a) Zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 79. a.

b) De diis . . . tridentem gerentibus p. 18 Note 23.

c) Abgeb. Compte-rendu etc. pour l'année 1866 pl. 3, wiederholt im Atlas Taf. VI. No. 20. a. b.

d) Vgl. die oben S. 317 No. 2 erwähnte Münze von Potidaea mit einem scheinbar jugendlichen Poseidon, der dies aber nach Vergleichung mit dem Imhoof'schen Exemplare nicht ist.

e) In ähnlicher Weise unmaßgeblich ist der etruskische TINIA in dem Bd. II. S. 204 erwähnten Spiegel.

lung des Kunsthändlers R. Barone in Neapel befand, mit den folgenden Worten: Nettuno tutto nudo, se non che la clamide che andando dietro le spalle scende sulle braccia [also in einem Schema, welches demjenigen der poseidoniatischen Münzen auffallend nahe steht und sich in anderen Vasendarstellungen des bärtigen Poseidon wiederholt, s. oben S. 224 und Atlas Taf. XII. No. 4, 7 und 25], di aspetto giovanile, imberbe e coronato, tien colla sinistra il tridente che finisce in tre punte di lancia e stende la destra ad Amimone prendendola pel sinistro braccio. La Danaide è diademata, ha lunga tunica e sostiene colla destra l'idria, ecc. Daran, daß Minervini die Scene richtig bestimmt hat, läßt sich gar nicht zweifeln, daß aber Poseidon hier jugendlich gebildet ist, hat seinen Grund offenbar in eben dem Umstande, welcher die jugendliche Bildung des Zeus in der Coghill'schen Iovase[a]) und vielleicht in der einen vaticanischen Europevase[b]) veranlaßt hat, nämlich daß der Gott als Liebhaber erscheint, für welchen der Maler, allerdings wie die vielen anderen Darstellungen derselben Scene mit einem bärtig gebildeten Poseidon zeigen, nach seinem individuellen Geschmack, aber gewiß nicht unpassend, ein jugendliches Alter für passend hielt. Dies wiederholt sich

4) in der neapeler Amymonevase No. 690 des Heydemann'schen Katalogs[c]), auf welche in ihrer Gesammtheit weiterhin zurückgekommen werden soll. Allerdings hat Heydemann (S. 20), wie vor ihm Minervini[d]), in Betreff des Poseidon mit vollem Rechte bemerkt, der jugendliche, unbärtige Kopf sei neu, wenngleich es nicht leicht ist, die Linie der Ergänzung genau festzustellen. Aber jedenfalls ist, wie man sich auch aus der Abbildung im Atlas überzeugen kann, der Körper des Gottes so entschieden jugendlich[e]), daß der Ergänzer recht gethan hat, den Kopf bartlos zu bilden, auch wenn dazu kein weiterer, äußerer Anlaß (im Fehlen der Bartenden im echten Stück) gegeben war; ein bärtiger Kopf würde mit dem hier gemalten Körper nun und nimmermehr zusammengegangen sein.

Wenn durch diese beiden Beispiele klar bewiesen wird, daß es den Vasenmalern gelegentlich passend schien, Poseidon als Liebhaber jugendlich zu bilden, so mag wenigstens die Frage erlaubt sein, ob nicht

5) auch in dem Gemälde eines ehemals Feolischen (Campanari No. 11), jetzt in der würzburger Sammlung[f]) befindlichen Stamnos[g]), welches allerdings bisher übereinstimmend auf Peleus und Thetis bezogen worden ist, vielmehr der Raub der Amphitrite, und zwar durch den jugendlichen Poseidon zu erkennen sei. Auf die analogen Darstellungen dieser Scene wird im XII. Capitel (1. Amphitrite No. 2 u. 3) zurückgekommen werden; hier sei nur das Eine bemerkt, daß in allen den

---

a) Bd. II. S. 466 f. Atlas Taf. VII. No. 7.

b) Das. S. 436 No. 17 Atlas Taf. VI. No. 15, wo die starken Restaurationen angegeben sind, welche die Sache zweifelhaft machen.

c) Unedirt, s. Atlas Taf. XIII. No. 15.

d) Bull. arch. Napol. I. p. 54.

e) Als »gegenwärtig und nach seiner ganzen Bildung auch wohl ursprünglich bartlos, obwohl das Gesicht geputzt ist« bezeichnet diese Figur auch Panofka, Neapels ant. Bildwerke S. 287.

f) L. Urlichs, Verzeichniß der Antikensammlung der Univ. Würzburg, 3. Heft S. 74. No. 324.

g) Abgeb. in Gerhards Auserl. Vasenbb. III. Taf. 182.

vielen Darstellungen der Verfolgung und des Raubes der Thetis durch Peleus dieser nicht ein einziges Mal mit einer Lanze ausgestattet erscheint, wie sie (wenn es nicht ein fragmentirter Dreizack ist, denn die Vase ist nach Urlichs' Zeugniß zusammengesetzt und ergänzt) der Jüngling in dem hier in Frage kommenden Bilde geschultert trägt. Daß Peleus in dem Vasenbild, in welchem er die gewonnene Thetis in Cheirons Grotte zum Beilager führt[a]), zwei Speere in der Linken hält, ist etwas Anderes und kommt hier nicht in Betracht; bei seinem Ringkampfe mit Thetis, welche sich durch Verwandlungen ihm zu entziehn suchte, kam es für Peleus auf's Festhalten an, bei dem ihm eine Lanze nur hinderlich sein konnte, so daß sich auch ein verständiger Grund absehn läßt, warum ihn die Vasenmaler übereinstimmend nie mit einer solchen ausgestattet haben. Bei Poseidons Entführung der Amphitrite ist die Sache ganz verschieden und in der sichersten Darstellung dieser (Heydemann, Griech. Vasenbb. Taf. I. No. 2, s. unten Cap. XII. 1. Amphitrite No. 2) ist er mit seinem Dreizack ausgestattet. Trotzdem soll die Möglichkeit, daß in dem würzburger Vasengemälde ein jugendlicher Poseidon und nicht Peleus dargestellt sei, nur der Erwägung und erneuten Prüfung empfohlen sein. Eine solche muß auch gefordert werden

6) für die jugendliche, mit dem Dreizack ausgestattete Figur in der Entführung der Europe auf dem petersburger Fischteller No. 1915[b]), obgleich Stephani[c]) auf meinen Vorschlag[d]), in derselben Poseidon zu erkennen, nicht eingegangen ist und Wieseler[e]) ihn ziemlich weit abgewiesen und durch den andern, diese Figur Apollon Aktios oder Epaktios zu benennen, ersetzen zu können geglaubt hat. Vor allen Dingen muß darauf bestanden werden, daß der hier in Rede stehende Fischteller nicht getrennt von den beiden anderen (No. 1799 u. 1800) behandelt werde, von denen Stephani (Compte-rendu 1866 S. 81) sagt, daß sie »der eben beschriebenen Vase (das ist die fragliche) in allem Wesentlichen, sowohl in Betreff der Größe, als auch der Form, der Technik und selbst der darauf dargestellten Composition genau entsprechen. Die Ähnlichkeit ist so groß, daß man vollkommen berechtigt ist, alle drei Schalen als aus einer und derselben Werkstatt hervorgegangen anzusehn«, was dann im Folgenden näher nachgewiesen wird[f]). Nun hat Stephani die fragliche Figur in allen drei Exemplaren, obgleich sie in zweien bärtig und ohne Dreizack, in dem dritten jugendlich und mit dem Dreizack versehn dargestellt ist, als Atymnos oder Miletos erklärt, eine Benennung »cui, nach Wieseler a. a. O., merito adversati sunt O. Jahn (Die Entführung der Europa auf ant. Kunstwerken p. 50) et Overbeck (Griech. Kunstmythol. p. 441 sq. et in Anal. z. Kunstmyth. des Zeus in Ber. der philol. hist. Cl. der k. Sächs.

a) Inghirami, Mus. Chiusino I. tav. 46. 47, wiederholt in dessen Vasi fittili I. 77, Gal. om. II. 235 und in m. Gallerie heroischer Bildwerke Taf. VIII. No. 6.

b) Abgeb. Compte-rendu etc. pour l'année 1866 pl. III. No. 1, wiederholt in m. Atlas Taf. VI. No. 20. a. u. b.

c) Die Antikensammlung in Pawlowsk S. 57 f. und Compte-rendu etc. pour les années 1870 et 1871. S. 181 ff.

d) Bd. II. S. 441 f.

e) De diis . . . tridentem gerentibus p. 18 Note 23.

f) Als ein weiteres Parallelmonument mit einem ganz unbezweifelbaren Poseidon an derselben Stelle ist jetzt die im Compte-rendu etc. pour les années 1870 et 1871. pl. V. No. 1 abgebildete, S. 180 ff. besprochene Vase zu notiren.

Ges. d. Wiss. 1871. p. 104 sq.)« und die sich auch ganz gewiß nicht halten läßt. Bei den beiden bärtigen Figuren der Exemplare No. 1799 u. 1800 hat selbst Stephani a. a. O. S. 98 zugestanden, daß man wohl an Poseidon denken könne, welcher den die Europe entführenden und zum Zeus bringenden Stier gestellt hat; für die jugendliche Figur des dritten Tellers habe ich nachgewiesen, daß Stephani sein Verhältniß zu der dargestellten Handlung misverstanden habe, wenn er sie zu den Personen rechnet, welche die Europe am Ufer erwarten, da sie sich, grade wie die beiden Bärtigen, an einem Punkte im Bilde befindet, von dem entweder der Ritt der Europe ausgegangen, oder an dem, als einer Stelle im Meer, er vorbeigegangen ist (vgl. a. a. O. S. 441 u. 443). Hier, mitten im Meere, sitzt auf einem nicht ausgedrückten, aber als Felsen zu denkenden Gegenstande der fragliche Jüngling. Dies würde zu Wieselers Apollon Aktios oder Epaktios passen; wie derselbe aber zu dem Dreizack kommen sollte, hat Wieseler nicht nachgewiesen, der uns nur auf Welckers Griech. Götterl. II. S. 381 verweist. Allein hier lesen wir wohl, daß dem Apollon Ἄκτιος »nach der Schlacht von Actium die Erstlinge der Schiffsspolien geweiht« wurden, was jedem andern Gotte des Locales, wo der Sieg erfochten, eben so gut hätte geschehn können; aber bei Welcker steht Nichts davon, daß dem Apollon Aktios der Dreizack oder sonst ein Meeresattribut gegeben gewesen oder seiner Natur nach zugekommen sei. Eher könnte man dies von dem Pan Ἄκτιος nach dem annehmen, was derselbe Welcker a. a. O. S. 662 über diesen zusammengestellt hat. Auf Pan Aktios zieht sich denn auch Wieseler eventuell zurück, weil die in Rede stehende Figur nicht langhaarig (»haud quaquam crinita«) gebildet ist, obgleich Münzen beweisen, daß auch Apollon kürzeres Haar gegeben werde [?]. Was aber Pan Aktios, ja auch was Apollon Aktios mit der in diesem Gemälde dargestellten Handlung zu thun habe, in welcher Poseidon eine sehr bekannte Rolle spielt, das ist eben so wenig abzusehn, wie es irgendwelche Wahrscheinlichkeit hat, in einer solchen Darstellung den zu ihr gehörenden Poseidon durch den sonst nirgend nachweisbaren Apollon oder Pan Aktios verdrängt zu sehn, oder wie bei dessen Aufstellung auf die Parallelfiguren der beiden anderen Fischteller Rücksicht genommen worden ist, für welche an die Namen des Apollon oder Pan natürlich auch Wieseler nicht gedacht hat noch denken konnte. Was für einen Grund endlich Wieseler hatte, Stephani zuzugeben: »haud cogitandum esse de mero aliquo deo marino« hat er nicht gesagt und das läßt sich nicht errathen, da grade Alles, Attribut, Stellung im Bilde, Sitz auf einem Felsen mitten im Meere, dafür spricht, daß es sich hier um einen »bloßen« Meergott handele. Da nun aber jetzt zwei Vasengemälde derselben Stilart vorliegen, in welchen, wenn auch aus einem leichter nachweisbaren Grunde, Poseidon jugendlich gebildet ist, so muß dessen Name für die mit dem Dreizack ausgestattete, jugendliche Figur der in Rede stehenden Vase um so mehr als passender erscheinen, denn irgend einer der sonst vorgeschlagenen, weil ihr Verhältniß zu der Darstellung im Ganzen ein solches ist, daß, wenn sie bärtig wäre, kein Mensch an ihrer Bedeutung als Poseidon gezweifelt hätte oder mit irgend welchem Scheine des Rechtes hätte zweifeln dürfen, wie denn auch Stephani (Compte-rendu etc. 1870/71. S. 183) die Parallelfigur in dem oben S. 325 Note f angeführten Vasenbilde ohne Anstand zu nehmen Poseidon nennt.

Für die beiden Jünglinge ohne Dreizack in der petersburger[a]) und in der londoner[b]) Europevase mag der Name des Poseidon als zweifelhaft anerkannt werden, obgleich kein anderer der für sie vorgeschlagenen den Vorzug verdient. Ob es nach den im Vorstehenden aufgeführten Thatsachen in Betreff eines jugendlichen Poseidon nothwendig sei, in der unbärtigen Figur der Münzen der gens Crepereia (oben S. 298) mit Cavedoni eine secondaria deità marina oder mit Wieseler den Q. Crepereius M. f. Rocus in Poseidons Gestalt anstatt des Gottes selbst zu erkennen, mag dahinstehn.

a) Compte-rendu etc. pour l'année 1866 pl. V. No. 4, vgl. Stephani, Die Antikensammlung zu Pawlowsk S. 59.

b) Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1871. Taf. 1.

DRITTE ABTHEILUNG.
Mythen des Poseidon.

ELFTES CAPITEL.
Gigantomachie; Liebesverbindungen.

1. Gigantomachie.

Die Zahl der von der Kunst aufgefaßten und gestalteten Mythen des Poseidon ist nicht bedeutend und beschränkt sich noch mehr, wenn diejenigen, welche ihn im Conflict mit anderen Gottheiten als den Unterliegenden darstellen, wie z. B. derjenige von seinem Streite mit Athena um den Besitz Attikas, nach Gebühr unter der Kunstmythologie der siegreichen Götter abgehandelt werden. Unter den von der Kunst gestalteten echten Mythen des Poseidon nimmt derjenige seines Antheils am Gigantenkampf eine der hervorragendsten Stellen ein. Da aber diese Darstellungen mit wenigen Ausnahmen sehr gleichmäßig gestaltet sind und überwiegend den Gott zeigen, wie er seinen meistens weichenden oder bereits gefallenen Gegner, Polybotes oder Ephialtes, mit dem Dreizack niederstößt, während er zugleich im Begriff ist, die Insel Nisyros auf ihn niederzustürzen und ihn unter derselben zu begraben, da ferner auf mehre dieser Bilder, welche Poseidons Gigantenkampf mit demjenigen anderer Gottheiten verbunden zeigen, schon früher[a]) so weit nöthig eingegangen, auf die Entwickelung der Gestalt des Poseidon in denselben aber schon oben[b]) in der Besprechung anderer Vorstellungen mit Rücksicht genommen worden ist, so wird es hier zumeist darauf ankommen, ein thunlichst vollständiges und geordnetes Verzeichniß der Darstellungen von Poseidons Gigantenkampf aufzustellen und zu denjenigen Bildwerken, welche Besonderheiten darbieten, die nothwendigen Bemerkungen zu machen.

A. Vasengemälde mit schwarzen Figuren[c]).

a. Poseidon mit anderen Göttern in gemeinsamem Kampfe.

1. München No. 719. S. Bd. II. S. 344. No. 1, Atlas Taf. IV. No. 6. Bei Stephani No. 6, bei Manitius CC. Zeus, Herakles, Athena, Poseidon.

---

a) S. Bd. II. S. 344 ff.

b) Vgl. S. 225 u. 277 f.

c) Die bisher relativ vollständigste Liste von Vasenbildern mit Gigantomachie des Poseidon s. bei Stephani im Compte-rendu de la comm. Imp. arch. de St. Pétersb. pour l'année 1865 S. 172 Note 1, wo 8 Vasenbilder mit schwarzen und 7 mit rothen Figuren als bisher bekannt verzeichnet sind. Ergänzt ist diese Liste von Manitius: de antiquissima Neptuni figura p. 7 sq.

2. Früher Candelori. S. Bd. II. S. 351. A, Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. S. 26 Note 23. i. Athena, Ares, Iris (Nike), Poseidon, Athena abermals.

3. Früher Depoletti. S. Bd. II. S. 349. No. 12, Gerhard a. a. O. k. Athena, Ares (? G.), Apollon (? G.), Zeus (? G.), Poseidon (? G.)[a].

4. (Parodisch). Früher Campana, jetzt in Paris. S. Bd. II. S. 349 No. 13, Mon. dell' Inst. VI. VII. tav. 78, Atlas Taf. IV. No. 8. Bei Stephani No. 8, Manitius DD. Zeus, Hera, Hermes, Artemis, Poseidon.

5. London No. 613. S. Bd. II. S. 351. F. Bei Manitius *Z. Athena, Poseidon.

b. Poseidon im Einzelkampfe.

6. Würzburg No. 254 = Campanari, Vasi Feoli No. 7. Bei Manitius *Y. Hinter Poseidon entweicht ein zweiter Gigant. Rvs. Heldenrüstung.

7. London No. 645 (= de Witte, Cab. étr. du prince de Canino No. 125). Bei Stephani No. 4, bei Manitius *AA. Ganz übereinstimmende Composition.

8 a. u. b. Petersburg No. 221 (früher Campana). Bei Manitius *W. Auf beiden Seiten mit geringen Abweichungen wiederholt; ein zweiter Gigant kommt dem gefällten zu Hilfe.

9. Wien, Zimmer I. Kasten IV. No. 46[b]). Laborde, Vases de Lamberg I. p. 14. Vignette, Dubois-Maisonneuve, Introduct. pl. 84, Millingen, Anc. uned. mon. I. pl. 9, Él. céram. I. pl. 6. Bei Stephani No. 1, bei Manitius AA. Rvs. Artemis gegen einen andern Giganten (Otos? Aigaion?)[c]) kämpfend.

10. München No. 1263. Bei Stephani No. 7, bei Manitius *V.

11. Würzburg No. 110 = Campanari a. a. O. No. 8.

12. Paris (s. Él. céram. I. p. 11) früher Canino (cab. étr. No. 65). Bei Stephani No. 3, bei Manitius *BB.

13. Amphora der Sammlung Arduinis. Stephani, Der Kampf zwischen Theseus u. Minotauros Taf. 10. Bei Stephani No. 2, bei Manitius BB.

14. Col. Leake, London[d]). Él. céram. III. pl. 12. Bei Stephani No. 5, bei Manitius Z. Ein zweiter Gigant kommt dem gefällten zu Hilfe, ein dritter weicht hinter Poseidon.

Allen diesen Vasenbildern ist der Zug gemeinsam, welcher zugleich das untrügliche Merkmal des von den Vasenmalern gemeinten Kampfes ist, daß Poseidon das auf dem linken Arm gehaltene Felsenstück, welches er von dem Vorgebirge von Kos abgerissen oder mit der Triaena abgesprengt haben und aus welchem das Inselchen Nisyros entstanden sein soll[e]), auf seinen Gegner zu stürzen im Begriff ist[f]); aber in keinem dieser Bilder ist die Insel als solche durch Andeutungen von Vegetation und Thieren auf derselben charakterisirt, wie dies m. o. w. ausführlich in den parallelen rothfigurigen Vasengemälden der Fall zu sein pflegt. Der Ansturm des Gottes auf den nirgend außer in No. 4 (ΠΟΛΥΒΟΤΕΣ) mit Namen bezeichneten Giganten, welcher entweder auf das eine Knie gestürzt ist oder rück-

---

a) Wegen der Vase London No. 560, Atlas Taf. IV. No. 7, in welcher Poseidon vielleicht als anwesend zu betrachten, aber durch Nichts bezeichnet ist, vergl. Bd. II. S. 348. No. 10.

b) S. v. Sacken u. Kenner, Die Sammlungen des k. k. Münz- und Antikencabinets S. 193.

c) Vgl. Bd. II. S. 363 No. 16.

d) S. Arch. Ztg. v. 1846, Anz. S. 206.

e) Vgl. Strabon X. p. 489. a; Plin. N. H. V. 31, 36, 134; Eustath. ad Dion. Perieg. vs. 525.

f) Wegen der Vase No. 4, wo dies, vermöge einer Restauration, undeutlich ist, vgl. Bd. II. a. a. O.

wärts niederfällt (No. 1) oder schon ganz am Boden liegt (No. 14), ist mehr oder weniger heftig, am gewaltigsten in No. 13 dargestellt; den Dreizack stößt Poseidon seinem Gegner entweder von oben her in den Leib (No. 1, 4, 14) oder er handhabt ihn wie eine eingelegte Lanze (No. 5, 6, 7?, 9, 11, 13) und führt in No. 10 und in No. 8[a]) anstatt des Dreizacks in der That eine nur einspitzige Lanze[b]). In mehren dieser Gemälde (No. 4, 13, 14) ist der Gott mit einem Panzer gerüstet und mit einem umgehängten Schwert versehn (4, 6, 8. b, 10, 13, 14); dagegen erscheint er in No. 9 wie in mehren rothfigurigen Vasen in einem kurzen, hier weiß gemalten Chiton, in No. 1 mit einem kleinen, um den Leib geschlungenen und über die Schulter geworfenen Gewand, ähnlich in No. 8. b.[c]); in No. 5 und ähnlich in No. 12 hangt eine Chlamys von seinen Schultern herab, welche in No. 8. a. bemerkenswerther Weise durch ein über die Schultern geworfenes Thierfell ersetzt ist. Dagegen ist Poseidon in No. 6, 7, 10, 11 ganz nackt dargestellt, in No. 13 bekränzt, in No. 5 und 11 mit einer Taenie geschmückt, in den übrigen Bildern, soweit sie näher bekannt sind, ungeschmückten Hauptes.

B. Vasengemälde mit rothen Figuren strengen Stils.

a. Poseidon mit anderen Göttern in gemeinsamem Kampfe.

1. (15.) Berlin No. 1002, Gerhard, Trinkschalen Taf. 10. 11. Atlas Taf. IV. No. 12 a. u. b. Bei Stephani No. 5, bei Manitius a. a. O. p. 12. t.[d]). Zeus, Herakles, Athena, Hephaestos, Poseidon, Hermes.

2. a. u. b. (16.) Luynes. Luynes, Descript. de quelques vases peints pl. 19. 20 Gerhard a. a. O. Taf. A. B. Atlas Taf. V. No. 1. a. b. c. Bei Stephani No. 3, bei Manitius u. Hermes, Dionysos, Athena, Hephaestos, Poseidon, Apollon. Das Innenbild derselben Schale 2. b. wiederholt Poseidons Kampf[e]).

b. Poseidon im Einzelkampfe.

3. (17.) Wien Zimmer I. Kasten IV. No. 67[f]). Laborde, Vases de Lamberg I. pl. 41; Dubois-Maisonneuve, Introd. pl. 84; Millingen, Anc. uned. mon. I. pl. 7[g]); Atlas Taf. XIII. No. 1. Bei Stephani No. 1, bei Manitius x.

4. (18.) Amphora (Aufbewahrungsort?). Noël des Vergers, l'Étrurie et les Étrusques III. pl. 36. Bei Manitius y. Rvs. Athena und Enkelados.

5. (19.) Florenz. Heydemann, Bull. dell' Inst. von 1870. p. 184. No. 13; Atlas Taf. XII. No. 26. Bei Manitius *r. Rrs. Athena und Enkelados.

6. (20.) Castellani. Brunn, Bull. dell' Inst. von 1865. p. 216, Atlas Taf. XII. No. 27. Bei Stephani No. 7, bei Manitius *q.

7. (21.) Chiusi. Inghirami, Museo Chiusino II. tav. 171. 172, Él. céram. I. pl. 4. Bei Stephani No. 2, bei Manitius w.[h]).

---

a) Hier ist die Waffe auf dem Avs. undeutlich (»ganz verwischt, wahrscheinlich eine Lanze«), auf dem Rvs. deutlich eine solche. In No. 11 und 12 ist die Spitze der Waffe nicht sichtbar.

b) S. oben S. 319.

c) »Einen schmalen Gewandstreifen um die Hüften geschlungen.«

d) Vergl. Bd. II. S. 361 f. No. 14.

e) Vergl. Bd. II. S. 362 f. No. 15.

f) S. v. Sacken u. Kenner a. a. O. S. 159.

g) Außerdem noch Él. céram. I. pl. 5, Denkm. d. a. Kunst I. No. 208, Creuzer, Symbolik III. 1. Taf. 2, Guigniaut, Rél. de l'ant. pl. 131 No. 509.

h) Vergl. Bd. II. S. 366 No. 21.

8. (22.) Vatican. Mus. Gregoriano II. tav. 46. 1. a, Atlas Taf. XII. No. 25. Bei Stephani No. 4, bei Manitius z.

C. Vasengemälde freien Stils.

Poseidon mit anderen Göttern in gemeinsamem Kampfe.

1. (23.) Berlin No. 1756. Gerhard, Trinkschalen u. Gefäße Taf. 2. 3, Atlas Taf. V. No. 3. a. b. c. Bei Stephani No. 6, bei Manitius a. a. O. p. 38. p.[a]), Artemis, Zeus, Athena, Ares, Apollon, Hera; Innenbild: Poseidon.

Auch in sämmtlichen Vasenbildern des strengen Stiles wiederholt sich als die specifischeste Eigenthümlichkeit von Poseidons Gigantenkampfe die Bedrohung des Gegners mit dem Felsblock oder der Insel, welche in diesen Gemälden, wie schon erwähnt, m. o. w. reichlich durch Vegetation und Thiere als ein ganz gewaltiges Stück Land charakterisirt ist und welche nur in dem einzigen Vasengemälde dieses Gegenstandes von ganz freiem Stile (No. 23) aufgegeben oder weggelassen ist. Auch in der Bewegung des Gottes und in der Art, wie er seine Waffe, in den hier in Rede stehenden Bildern ohne Ausnahme die Triaena, handhabt, tritt kein bemerkenswerther Unterschied gegen die schwarzfigurigen Vasen auf, eben so wenig in der Darstellung des gefällten Giganten, welcher nur zwei Mal benannt ist, und zwar in No. 17 EΦIALTEϟ, dagegen in No. 23 ΓΟΛVΒΩΤΕΣ. Die in den schwarzfigurigen Vasenbildern mehrfach wiederholte Panzerung bei Poseidon ist hier nur in dem einen Bilde No. 21, welches von verkommen und affectirt archaïsirendem Stil ist, beibehalten, dagegen überwiegt hier (No. 15, 16 a. b., 18—21) die in den schwarzfigurigen Vasenbildern nur ein Mal (No. 9) nachweisbare, der Situation auf's beste angemessene kurze Chitontracht, die dort mehrfach wiederkehrende m. o. w. vollständige Nacktheit des Gottes findet sich in den Bildern strengen Stiles nur ein Mal (No. 22) und außerdem in dem einen Gemälde freien Stiles (No. 23) wieder, wo jedoch in beiden Fällen ein leichtes Gewandstück dort um beide Schultern hier über den linken Arm des Gottes geworfen ist. Eine ganz vereinzelte Erscheinung in diesem Kreise ist die lange Chitontracht, in welcher Poseidon in No. 17 dargestellt ist. Jede weitere Bewaffnung desselben (mit dem Schwerte wie in mehreren schwarzen Bildern) ist aufgegeben, dagegen die dort nur vereinzelte Bekränzung in No. 17, 18 und 23 wiederholt, während in den übrigen Bildern Taenienschmuck an deren Stelle tritt.

D. Sonstige Monumente von Poseidons Gigantenkampf.

Von sonstigen Darstellungen von Poseidons Gigantenkampfe, unter denen die Metopen der Ostseite des Parthenon (Michaelis Taf. 5) hier nicht mit gerechnet werden können, weil es bei ihrem sehr zerstörten Zustande nicht möglich ist, diejenige irgend sicher zu bestimmen, welche Poseidon enthält, sind nur vereinzelte

a) Vergl. Bd. II. S. 363 f. No. 16.

bekannt. Am meisten nähert sich der in den Vasengemälden geläufigen Composition

24. das Relief im 7. Felde des Peplosstreifens der dresdener archaïstischen Athenastatue, Atlas Taf. V. No. 5, vgl. Bd. II. S. 376, sofern der hier allerdings nur unsichere und mangelhaft charakterisirte Poseidon zu Fuße kämpfend dargestellt ist. Dies wiederholt sich in

25. dem an den drei Füßen einer Cista, von denen einer im Collegio Romano, wiederholten etruskischen Erzrelief[a]), welches im Übrigen viel Eigenthümliches darbietet und verschieden gedeutet worden ist. Poseidon verfolgt hier, den Dreizack in der Linken, nicht zum Stoße geschwungen haltend, einen vor ihm weichenden, jugendlichen, mit dem Helme, dem Schild und einem in der Scheide steckenden Schwerte, welches er in der rechten Hand hält[b]), ausgerüsteten Mann, dessen Schildrand er mit der rechten Hand ergriffen hat. Zwei Meerungeheuer (Seedrachen) begleiten und unterstützen den Gott bei seinem Angriff, indem das eine den Kopf über den Schildrand des Fliehenden erhebt, das andere sich um sein linkes Bein zu ringeln im Begriff ist; zugleich scheint ein Andrang der Meereswellen sich gegen den von dem Gotte bedrängten zu erheben. Wenn Gori, dem Andere (wie auch O. Müller zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O.) gefolgt sind, in diesem Laomedon erkennen wollte, so entbehrt diese Erklärung, wie Stephani a. a. O. richtig bemerkt hat, jedes Anhaltes, und es genügt zu ihrer Widerlegung der Hinweis auf die bei Laomedon durch Nichts zu motivirende Jugendlichkeit des Verfolgten, an welcher auch schon Wieseler a. a. O. Anstoß nahm. Wenn dieser es aber weiter für zweifelhaft erklärt, ob die Verfolgung in feindlicher Absicht geschehn, so wird man ihm hierin wohl eben so wenig zustimmen können, wie in dem Versuche, das Relief aus der Sage zu erklären, welche Plutarch[c]) aufbewahrt hat, daß nämlich, nachdem der von Iobates mit Undank belohnte Bellerophon in's Meer gegangen war und zu Poseidon gebetet hatte, hinter ihm beim Heraustreten sich die Fluth erhob und die Gegend überschwemmte. Da vielmehr die feindliche Absicht der Verfolgung Poseidons und seiner Seedrachen bei unbefangener Betrachtung doch durchaus klar und die Jugendlichkeit der Giganten eine in der Kunst sehr gewöhnliche Erscheinung ist[d]), so wird man ohne Zweifel mit Stephani dies Monument in die Folge der Darstellungen von Poseidons Gigantenkampf einzureihen haben.

Die folgenden drei Bildwerke haben mit einander gemein, daß in ihnen Poseidon vom Roß herab seinen Gegner bekämpft, nämlich:

26. eine Statuengruppe nahe bei dem Demetertempel in Athen, welche Pausanias (I. 2. 4) mit diesen Worten beschreibt: τοῦ ναοῦ δὲ οὐ πόρρω Ποσειδῶν ἐστιν ἐφ' ἵππου, δόρυ ἀφιεὶς ἐπὶ γίγαντα Πολυβώτην, ἐς ὃν Κῴοις ὁ μῦθος

a) Abgeb. in mehren Stücken ungenügend b. Gori, Mus. Etr. I. tab. 124; Inghirami, Mon. Etr. III. tav. 17; Denkm. d. a. Kunst II. No. 86 a. Vgl. noch Beschreib. Roms III. III. S. 497 und Stephani, Cte.-rend. de la comm. Imp. arch. de St. Péterb. pour l'année 1865 S. 173.

b) Dies in den Publicationen sehr ungenau wiedergegebene Schwert bezeugt dem Originale gegenüber ausdrücklich Gori a. a. O. p. 24.

c) De mul. Virt. T. VIII. p. 274 Hutten.

d) Vergl. Bd. II. S. 355, 374.

περὶ τῆς ἄκρας ἔχει τῆς Χελώνης, mit dem Beifügen: τὸ δὲ ἐπίγραμμα τὸ ἐφ' ἡμῶν τὴν εἰκόνα ἄλλῳ δίδωσι καὶ οὐ Ποσειδῶνι[a]), wodurch indessen der wirkliche Sinn der von Pausanias so bestimmt erklärten Darstellung nicht angefochten werden kann, um so weniger, als die hier vorliegende Darstellung sich der Hauptsache nach allerdings nicht in den schon früher (S. 317 f.) besprochenen Münzen von Potidaea, in denen Nichts auf Kampf oder Kampfbereitschaft hinweist, wohl aber in

27. einer antiken Paste aus der Stosch'schen in der berliner Gemmensammlung[b]) wiederholt, deren Deutung nicht zweifelhaft sein kann. Denn hier ist der Gigant nach der Weise der spätern Kunst[c]) schlangenfüßig gebildet, während freilich Poseidon nicht in unzweideutiger Weise charakterisirt ist. Nichts desto weniger kann an seiner Benennung kein Zweifel sein, weil, ganz abgesehn von der Analogie der eben erwähnten Gruppe, einmal kein anderer Gott als vom Pferde herab einen Giganten bekämpfend gedacht werden kann und weil zweitens noch ein drittes Kunstwerk

28. ein Phalerenpaar mit identischer Composition, welches aus dem Grabe einer Demeterpriesterin in der großen Blisnitza in das Museum der kais. Ermitage in St. Petersburg gekommen und von Stephani veröffentlicht ist[d]), die Darstellung des hier durch den Dreizack auf's unzweifelhafteste charakterisirten, vom Pferde herab einen Giganten bekämpfenden Poseidon wiederholt. Poseidon ist als bärtiger Mann mit flatternder Chlamys dargestellt und, was ein besonderes Interesse bietet, wie in dem Erzrelief No. 25 von zweien, so hier von einem Seedrachen begleitet, welcher sich unter den Vorderfüßen von des Gottes hochaufbäumendem Pferde ringelt und den als ganz gerüsteten Helden gebildeten Giganten in das Bein zu beißen oder sich um dieses zu schlingen im Begriff ist.

---

2. Liebesverbindungen.

Neben Poseidons Gigantenkämpfen ist nur noch eine Anzahl seiner Liebesverbindungen Gegenstand bildlicher Darstellung geworden, und zwar meistens nur in zerstreuten und vereinzelten Monumenten, während die eheliche Verbindung des Gottes mit Amphitrite und seine Liebe zu Amymone einen reichern Bilderkreis hervorgerufen haben. Während dieser im folgenden Capitel zusammengestellt werden soll, sind hier die auf andere Liebesabenteuer Poseidons bezüglichen Denkmäler in alphabetischer Abfolge der Geliebten gesammelt. Vorweg aber ist zu bemerken, daß es eine ziemlich beträchtliche Reihe von Kunstdarstellungen giebt, welche Poseidon theils als Verfolger oder Entführer eines Weibes, theils einem solchen im ruhigen Gespräche gegenübergestellt zeigen, ohne daß es möglich ist, ohne Will-

---

a) Vergl. Wieseler, Allg. Encyclop. Artikel Giganten S. 158. Anm. 83.

b) Winckelmann, Pierres de Stosch 2. Cl. 3. Abth. No. 113. Tölken, Erklärendes Verzeichniß Cl. III. Abth. 1. No. 53 abgeb. in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 78. a. S. Gemmentafel III. No. 1.

c) S. Bd. II. S 375 ff.

d) Compte-rendu a. a. O. Atlas Taf. V. No. 5 u. 6.

kür — an welcher neben einer tüchtigen Dosis Spitzfindigkeit es auch bei der Auslegung der hier in Frage kommenden Bilder nicht gefehlt hat — diesen Weibern bestimmte Namen zu geben und die Bilder auf den einen oder den andern bestimmten poseidonischen Liebesmythus zu beziehn. Wie mannigfaltigen Stoff die griechische Mythologie hier bot, deutet Clemens von Alexandrien an, wenn er[a]) sagt: κάλει μοι τὸν Ποσειδῶ καὶ τὸν χορὸν τὸν διεφθαρμένον ὑπ' αὐτοῦ· τὴν Ἀμφιτρίτην, τὴν Ἀμυμώνην, τὴν Ἀλόπην, τὴν Μελανίππην, τὴν Ἀλκυόνην, τὴν Ἱπποθόην, τὴν Χιόνην, τὰς ἄλλας τὰς μυρίας κτλ.[b]). Die Kunst aber, vorab die Vasenmalerei hat, mag auch der Künstler in jedem einzelnen Falle an ein bestimmtes Liebesabenteuer gedacht haben, eine Reihe solcher des Zeus, des Poseidon u. a. Götter so schematisch als Verfolgungen dargestellt, daß nur wo besondere Umstände eine Determination möglich machen, die Anwendung eines bestimmten Namens gerechtfertigt ist[c]).

Unbestimmbare Verfolgungsscenen der Art sind in Vasengemälden z. B. das Bild auf dem ehemals Pizzatischen, nach Rußland (aber nicht in die kais. Ermitage) gekommenen Krater bei Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. Taf. 65. 2[d]), dasjenige einer Lekythos aus Gela im Museum von Palermo[e]), dasjenige einer ehemals Pourtalès'schen nolanischen Amphora[f]), dasjenige einer Hydria in der Sammlung der archaeol. Gesellschaft in Athen[g]), dasjenige einer schlanken nolanischen Amphora der Sammlung Torrusio in Neapel[h]), dasjenige auf einem Krater der Peytrignet'schen Sammlung in Capua[i]), dasjenige auf einem Stamnos der Castellanischen Sammlung in Rom[k]), dasjenige einer ehemals Durand'schen nolanischen Amphora[l]), in welchem de Witte[m]) Poseidon und Amymone, Panofka[n]) Poseidon und Alkyone erkennen wollte, während der Name des Poseidon für den mit einem Scepter, nicht mit einem Dreizack ausgestatteten Verfolger nicht einmal feststeht, vielmehr sehr zweifelhaft ist[o]). Dasselbe gilt von einer von R. Politi[p]) bekannt gemachten agrigentiner Vase (Kelebe) in Palermo[q]), von einer solchen in der Barone'-

---

a) Clem. Alex. Protrept. p. 20 ed. Sylb.

b) Vergl. Gerhard, Griech. Mythol. § 242 Anmerk. 1—4.

c) Vergl. O. Jahn, Vasenbilder S. 40, Archaeol. Beiträge S. 32 f. und in diesem Werke Bd. II. S. 401.

d) Wiederholt in der Élite céram. III. pl. 21; den Poseidon und das verfolgte Weib s. Atlas Taf. XII. No. 2.

e) Als Poseidon und Amymone publ. von Salinas im Bull. della comm. di ant. e belle arti in Sicilia 1864 No. 2 p. 6 sq., vgl. Atlas Taf. XII. No. 3.

f) Als Poseidon und Europe (so!) publicirt in der Élite céram. III. pl. 22 p. 58 f. Den Poseidon dieses Bildes s. Atlas Taf. XII. No. 4.

g) Publicirt von Heydemann, Griech. Vasenbilder Taf. II. No. 11.

h) S. Heydemann im Bull. dell' Inst. von 1869. p. 191. No. 13.

i) S. Helbig im Bull. dell' Inst. von 1864. p. 176.

k) S. Archaeol. Ztg. v. 1866 Anz S. 274*.

l) Abgeb. Élite céram. III. pl. 20.

m) Catal. Durand No. 208, Él. céram. Text III. p. 55.

n) Musée Blacas p. 6.

o) Vergl. Jahn a. d. aa. OO.

p) Cinque vasi di premio tav. 4.

q) Vgl. Bull. arch. Napol. I. p. 14, Archaeol. Ztg. v. 1843. S. 61, Jahn, Arch. Beiträge a. a. O.

schen Sammlung in Neapel[a]) und von mehren anderen. Diesen Vasenbildern gesellt sich das in englischen Privatbesitz übergegangene Mosaik von Coazzo[b]). Unbestimmbare oder wenigstens nicht mit Sicherheit zu bestimmende Gesprächsdarstellungen Poseidons mit einem Weibe finden sich z. B. auf einer aus der Canino'schen Sammlung in diejenige des Louvre übergegangenen nolanischen Amphora[c]) (vielleicht Amphitrite), auf einer zweiten dergleichen aus der Durand'schen Sammlung (de Witte, Catal. Durand No. 207) in diejenige des pariser Cabinet des médailles gekommenen[d]), auf einer Olla (Stamnos) der Castellani'schen Sammlung in Rom[e]) (vielleicht Amphitrite) und so noch auf mehren anderen Gefäßen.

Zu den unbestimmbaren Darstellungen von Liebesabenteuern Poseidons gehört auch diejenige in einem mehrfach publicirten[f]) und gewöhnlich auf Amymone gedeuteten[g]) Wandgemälde in der Casa dell' ancora in Pompeji (s. Atlas Taf. XIII. No. 5). O. Müller (zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O.) meinte in diesem Bilde Amymone zu erkennen, welche, von Satyrn geschreckt, in die Arme Poseidons flüchte. Dieser Auffassung, welche in Helbigs (a. a. O.) Beschreibung des Bildes insofern noch einen Nachklang gefunden hat, als H. schreibt, das Mädchen, vermuthlich Amymone, eile ängstlich auf den Gott zu, hat Jahn (a. a. O.) ohne Zweifel mit Recht widersprochen. Er selbst meint zu erkennen, wie Poseidon das Mädchen, das auch er Amymone nennt, mit ruhiger Überredung zu sich heranzuziehn suche, während diese zaghaft und ungewiß, ob sie sich dem Gott ergeben solle, vor ihm stehe, mit der Rechten das Gewand erfassend, um ihren Körper zu verhüllen. Während ihre vorgestreckte Linke und ihr dem Gotte zugeneigter Oberleib ihre Neigung ausdrücke, seinen Liebesworten Gehör zu geben, spreche sich in dem scheuen Zurücktreten und der ungewissen Haltung das Zögern der Jungfrau aus. In dem sehr schön ausgedrückten Gegensatz in der Darstellung des Gottes, der, seines Sieges gewiß, in ruhiger Majestät dasitze, und derjenigen des zwischen Liebe und Scham kämpfenden Mädchens sieht Jahn den Hauptreiz des Bildes,

a) Bull. arch. Napol. I. p. 92.

b) Vergl. P. E. Visconti im Bull. dell' Inst. von 1854 p. XVIII. »V'apparisce Nettuno, che recato alla sinistra il tridente, colla destra distesa fa atto di fermarsi ad una giovanetta, che insegue egli con passo veloce. Sara questa Antiope, o Cenide, o Metra (?), o altra delle amate da lui. Che Anfitrite non sembra potersi riconoscere in essa, mancando l'attributo del delfino, che entra in tanta parte nel mito che la riguarda: e quanto a Cerere, Nettuno l'ebbe a sua voglia trasformato in cavallo.« C. L. Visconti Ann. d. Inst. von 1866. p. 310: »dovremmo in quella scena riconoscere Nettuno perseguitante Anfitrite, o alcuna delle ninfe di cui s'invaghi.« S. noch Förster, Der Raub u. die Rückkehr der Persephone S. 231. Der Zweifel an der Echtheit des Dreizacks scheint nach den Erklärungen der beiden Visconti ungerechtfertigt.

c) Als Poseidon und Aethra publicirt in der Elite céram. III. pl. 23. p. 61.

d) Als Poseidon und Amphitrite publicirt in der Elite céram. III. pl. 24. p. 62.

e) Vgl. Brunn im Bull. dell' Inst. von 1865. p. 216.

f) Mus. Borbon. Vol. VI. tav. 18, danach in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 83, R. Rochette, Choix de peint. de Pompéi pl. 2. Helbig, Wandgem. d. v. Vesuv verschütt. Städte Campaniens S. 50 No. 174, der in der Anmerkung die Ungenauigkeiten der Publicationen angiebt. Das Bild, obgleich noch erkennbar, ist heutzutage in dem Grade ruinirt, daß Einzelheiten nicht mehr festzustellen und eine neue Zeichnung nicht mehr zu machen ist.

g) B. Quaranta im Mus. Borbon. a. a. O., Rochette a. a. O., O. Müller a. a. O., Jahn, Griech. Vasenbilder S. 36.



dessen Charakter Ruhe sei. — Gegen die Deutung des Mädchens auf Amymone kann man das Fehlen der die Amymone in der Mehrzahl der Kunstwerke und in Übereinstimmung mit der schriftlichen Überlieferung charakterisirenden Hydria nicht geltend machen, da in einer der sichersten Amymonedarstellungen, derjenigen der wiener Vase (s. Denkm. d. a. Kunst II. No. 84, Atlas Taf. XIII. No. 7) ebenfalls die Hydria fehlt. Für Jahns Erklärung dagegen läßt sich besonders die in der That merkwürdige Analogie des ehemals Heigelin'schen Kraters[a]) (s. Cap. XII. B. Amymone No. 14.) geltend machen, nur daß man gestehn muß, daß dessen Gemälde erst recht schwierig zu erklären und die Publication von sehr fragwürdiger Genauigkeit ist. An sich für irgend eine bekannte Überlieferung der Amymonesage charakteristisch wird man das pompejanische Gemälde nicht nennen dürfen und wenn sich die Jahn'sche Erklärung, falls wir bei dieser Sage stehn bleiben müßten, auch allenfalls annehmen ließe, so wird man doch nicht umhin können, denen beizustimmen, welche die Nothwendigkeit, überhaupt an Amymone zu denken, bestreiten. Wenn unter diesen Brunn[b]) meint, besser als Amymone passe Aethra oder überhaupt eine Nymphe oder Amphitrite selbst, welche aus dem Meere gestiegen, ihren göttlichen Gemahl besuche, so wird sich insbesondere für Aethra schwerlich etwas Stichhaltigeres als für Amymone sagen lassen und auch von Amphitrite, deren Annahme auch Wieseler (zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O.) bestreitet, würde sich nicht wohl motiviren lassen, warum sie zum Besuch ihres Gemahles aus dem Meere gestiegen sei und warum Poseidon sie am Ufer erwarte. Möglicherweise würde sich die Scene, welche das pompejaner Bild darstellt, psychologisch am leichtesten aus der Sage der Tyro motiviren lassen, besonders wenn man die von Jahn[c]) statuirte Bezüglichkeit eines etruskischen Spiegels (s. unten) auf diese Sage anerkennt; allein das Richtigste wird wohl sein, indem man mit Wieseler die Beziehung auf Amymone für sehr wenig wahrscheinlich erklärt, auf eine besondere Deutung des Gemäldes überhaupt zu verzichten und dasselbe, wie auch Helbig in seiner Überschrift gethan hat, als Poseidon und Geliebte zu bezeichnen.

Durch verschiedene Umstände näher bestimmbar, obgleich ebenfalls nicht durchweg sicher, sind die folgenden poseidonischen Liebesverbindungen.

A. Aethra.

Die Sage von Poseidons Liebe zu Aethra, Pittheus' Tochter, erzählen Apollodor[d]), Plutarch[e]), Hygin[f]) und Pausanias[g]), doch ist in keinem dieser, die Haupt-

a) Abgeb. in Böttigers Amalthea Bd. II. Taf. 4.

b) Revue archéol. III. 1846 Vol. I. p. 194.

c) Archaeolog. Aufsätze S. 147 f.

d) Apollod. III. 15. 7. . . . . καὶ Τροιζῆνα διοδεύων (Αἰγεὺς) ἐπιξενοῦται Πιτθεῖ τῷ Πέλοπος, ὃς τὸν χρησμὸν (s. a. a. O. § 6) συνεὶς, μεθύσας αὐτὸν τῇ θυγατρὶ συγκατέκλινεν Αἴθρᾳ. τῇ δὲ αὐτῇ νυκτὶ καὶ Ποσειδῶν ἐπλησίασεν αὐτῇ.

e) Plut. Thes. 3. . . . ὁ Πιτθεὺς ἔπεισεν αὐτὸν (Aegeus) ἢ διηπάτησε τῇ Αἴθρᾳ συγγενέσθαι. 6. τὸν μὲν οὖν ἄλλον χρόνον ἔκρυπτεν ἡ Αἴθρα τὴν ἀληθινὴν τοῦ Θησέως γένεσιν· ἦν δὲ λόγος ὑπὸ τοῦ Πιτθέως διαδοθεὶς, ὡς ἐκ Ποσειδῶνος τεκνωθείη.

f) Hygin. fab. 37. Neptunus et Aegeus, Pandionis filius, in fano Minervae cum Aethra Pitthei filia una nocte concubuerunt. Neptunus quod ex ea natum esset Aegeo concessit.

g) Pausan. II. 33. 1. Νῆσοι δέ εἰσι Τροιζηνίοις, μία μὲν πλησίον τῆς ἠπείρου, καὶ δια-

sache allerdings nur ganz kurz andeutenden Berichte irgend Etwas enthalten, das zur Erklärung des folgenden, durch Namensbeischriften als Darstellung von Poseidons Liebe zu Aethra gesicherten Vasenbildes auch nur das Mindeste beizutragen, ja das mit dem, was in demselben charakteristisch erscheint, auch nur in Übereinstimmung gebracht werden könnte. Dies Vasengemälde findet sich:

1. auf einer Kalpis (Hydria) mit rothen Figuren, welche aus Canino'schem Besitz in das Museo Gregoriano des Vatican gelangt ist [a]) und welches, abgesehn von der ihres Ortes (oben S. 227 f.) schon besprochenen Tracht des Poseidon (ΠΟΣΕΙΔΟΝ) dadurch am meisten charakterisirt und von anderen poseidonischen Weiberverfolgungen unterschieden wird, daß die vor dem Gotte weichende und ihn mit der rechten Hand gelind abwehrende Aethra (ΑΙΘΡΑ) auf der Linken einen kalathosförmigen Korb (τάλαρος) trägt, genau derselben Form, wie der Korb, welchen Europe in der petersburger Vase [b]) vom Blumenpflücken bei ihrem Ritte durch das Meer mitgenommen hat. Bei dieser ist eben hierdurch der Korb vollkommen motivirt; bei Aethra in dem hier in Rede stehenden Bilde hat Gerhard (a. a. O. S. 52 f.), indem er anerkennt, daß mit den Berichten bei Apollodor, Hygin und Plutarch die vorliegende Scene sich in keiner Weise berühre noch in Übereinstimmung bringen lasse, den Korb aus der bei Pausanias aufbewahrten Sagenwendung zu motiviren versucht. Er übersieht freilich nicht, daß derselbe als »Arbeitskorb« und »häusliches Geräth« zunächst »auf einen Besuch Poseidons im väterlichen Hause der Jungfrau« hinweise, verwirft aber diese Erklärung, weil »die uns bekannte Sage einer solchen Annahme entgegen stehe und in eben dieser Sage die Beziehung auf ein Todtenopfer gegeben sei«. Ein solches, dem Sphaeros dargebrachtes Todtenopfer meint Gerhard nun darin erkennen zu dürfen, daß Aethra ihren Arbeitskorb »als Gegenstand eines ihr werthen Besitzes dem Grabmal eines Verstorbenen (eben des Sphaeros) entgegen trage«, wobei er sich auf die bekannte Sage von der Entstehung des korinthischen Capitells bei Vitruv (IV. 1. 9.) und angebliche ähnliche Kalathosweihen in Abbildungen großgriechischer Grabdenkmäler beruft. Panofka (a. a. O. S. 10) hat dieser Erklärung freilich durchaus zugestimmt und ausgesprochen, den Korb in Aethras Linken habe Gerhard richtig auf die Todtenspende für Sphaeros bezogen; Andere werden wohl der Meinung sein, daß erstens in der von Pausanias überlieferten Sagenwendung Aethra allerdings durch ein Traumgesicht veranlaßt war, auf das Grab des Sphaeros ein Trankopfer (χοάς) auszugießen, nicht aber ihren Arbeitskorb auf demselben zu weihen, so daß in diesem Punkte das Bild mit Pausanias nicht übereinstimmt, und zweitens, was noch ungleich wichtiger ist, daß Nichts uns zwinge, überhaupt irgendwelchen Zusammenhang zwischen dem Bilde der vaticanischen Hydria und dem Berichte der Aethrasage bei Pausanias anzunehmen, folglich auch Nichts, einen solchen Zu-

---

τοιαύτην. ἔστιν ἐν αὐτῇ Σφαίρου μνῆμα. Πέλοπος δὲ ἡνίοχον εἶναι λέγουσι τὸν Σφαῖρον. τούτῳ κατὰ δέ τι ἐξ Ἀθηνᾶς ὄνειρον κομίζουσα Αἴθρα χοὰς διέβαινεν εἰς τὴν νῆσον, διαβάσῃ δὲ ἐνταῦθα λέγεται Ποσειδῶνα μιχθῆναι. ἱδρύσατο μὲν διὰ τοῦτο Αἴθρα ναὸν ἐνταῦθα Ἀθηνᾶς Ἀπατουρίας καὶ Ἱερὰν ἀντὶ Σφαιρίας ὠνόμασε τὴν νῆσον.

a) Abgeb. b. Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. Taf. 12, Mus. Gregor. II. tav. 14. 1. a. Élite céram. III. pl. 5. Panofka, Poseidon Basileus u. Athena Sthenias, Berl. 1857, Erläuterungstafel No. 4. S. Atlas Taf. XIII. No. 2.

b) S. Band II. S. 427 No. 9, Atlas Taf. VI. No. 9.

sammenhang in künstlicher Weise herzustellen oder dieser Sagenwendung wegen von der von Gerhard selbst als die nächstliegende bezeichneten Erklärung des Korbes in Aethras Hand abzusehn, daß sie nämlich als von Poseidon, grade so wie Leda in mehren Darstellungen[a] vom Zeusschwane, bei der Arbeit, also im Hause ihres Vaters überrascht dargestellt werden sollte. Daß es sich aber bei dem von Aethra getragenen Korbe in der That um ihren Arbeits- oder Spinnkorb handele und daß wir die Scene in der Gynaekonitis von Pittheus' Hause vorgehend zu denken haben, dies scheint durch:

2. das Gemälde an einer aus Canino'schem Besitz[b]) in das britische Museum (No. 733) gelangte Hydria[c]) bestätigt zu werden, welches zwischen dem ohne Dreizack heranstürmenden, aber durch einen attributiven Delphin charakterisirten Poseidon und der von ihm an der Schulter ergriffenen Jungfrau einen am Boden stehenden, mit purpurfarbig gemalter Wolle gefüllten Arbeitskorb von derselben Form wie derjenige auf der vorigen Vase zeigt. Allerdings sind hier den Personen die Namen nicht beigeschrieben; allein der purpurgefärbten Wolle wegen an Tyros als den Schauplatz der Scene zu denken und deshalb das Mädchen Beroë zu nennen, wie dies de Witte (im Cat. étr. a. a. O.) wollte, liegt doch überaus fern. Mit Recht haben deshalb die Herausgeber der Élite céram. bei ihrer Publication in Übereinstimmung mit dem Herausgeber des londoner Vasenkatalogs (Hawkins)[d]) und mit Berufung auf die Analogie der vaticanischen Hydria den Namen der Aethra aufgenommen. Hält man aber daran fest, daß die beiden hier zusammengestellten Vasenbilder Aethra angehn, so wird man unbefangener Weise sagen müssen, daß in ihnen sich eine uns schriftlich nicht überlieferte Sagenwendung ausspricht, während die bei Apollodor, Plutarch und Hygin angedeutete in der Kunst nur dadurch hätte ausgedrückt werden können, daß Aegeus vor Poseidon von Aethra weichend, und die von Pausanias überlieferte dadurch, daß Aethra an einem Grabmal oder einer Stele spendend von Poseidon überrascht dargestellt worden wäre.

B. Alkyone.

Ein erhaltenes Kunstwerk, welches in unzweideutiger Weise Poseidons Liebe zur Atlantide Alkyone darstellte, ist nicht bekannt[e]), doch sei, der Thatsache wegen, daß dieselbe von der Kunst berücksichtigt worden ist, an die Reliefe am Thronsitze des amyklaeischen Apollon erinnert, welche Zeus die Taygete, Poseidon die Alkyone tragend darstellten; s. oben S. 211.

C. Amphitrite. D. Amymone.

s. das folgende Capitel.

---

a) S. Bd. II. S. 507 f., Atlas Taf. VIII. No. 8 u. 9.

b) De Witte, Catal. étrusque No. 64.

c) Abgeb. Élite céram. III. pl. 19, p. 53 sq.

d) Vergl. auch Stephani im Compte-rendu de la comm. Imp. arch. de St. Pétersb. pour l'année 1864. S. 216 Note 4.

e) Wegen der von Panofka Mus. Blacas p. 6 auf Alkyone gedeuteten Vase Él. céram. III. pl. 20, s. oben S. 334.

E. Arne.

Außer einigen auf Poseidons Geliebte Arne, des Aeolos Tochter, mit Unrecht bezogenen Monumenten[a]) giebt es einige solche, welche diese in der That angehn. Gar kein Zweifel kann in dieser Beziehung, schon des Prägeortes wegen[b]), über die Münzen von Kierion sein, von denen ein Exemplar bei Millingen, Ancient coins of cities and kings pl. III. No. 12/13[c]), ein anderes in der Archaeolog. Zeitung von 1853 Taf. 58 No. 8[d]), mit Text von Gerhard, abgebildet ist, obgleich die genaue Deutung derselben noch nicht feststeht. Beide Varianten derselben Münze zeigen ein am Boden kniendes Weib, Arne, unter welcher aber in dem einen Exemplar (No. 28) eine liegende brennende Fackel dargestellt ist, so daß die Annahme, Arne sei hier als zum Wasserschöpfen niedergekniet zu verstehn, nicht als sicher betrachtet werden kann.

Zu diesen Münzen von Kierion kommen sodann solche von Metapont mit einem widdergehörnten Kopfe, welcher sehr verschiedenen Deutungen unterlegen ist. Imhoof, welchem ich einen Abdruck des auf Münztafel VI. No. 29 abgebildeten schönen Exemplars[e]) der Didrachmen verdanke, mit welchen Diobolen vollkommen übereinstimmen, begleitete seine Sendung mit folgenden Zeilen, von denen Gebrauch zu machen er mich berechtigte:

»Das Bild des Didrachmon, mit welchem öfters die übrigen gehörnten Köpfe der metapontiner Münzen irrigerweise identificirt worden sind, ist schon wiederholt Gegenstand mehr oder minder einläßlicher Besprechungen gewesen. Eckhel (Doct. Num. vet. I. 155) deutete es auf den s. g. libyschen Dionysos, für welchen der bartlose, widdergehörnte Kopf der Münzen von Kyrenaike[f]), von Tenos und Mytilene gehalten wird[g]), welcher demjenigen der bei Carelli (CLIII, 100—103) abgebildeten der metapontiner Münzen ganz ähnlich ist. Der Herzog v. Luynes (Nouv. Ann. I. p. 388), Panofka (Ann. dell' Inst. XIX. p. 222, tav. d'agg. L) und Gerhard (Archaeol. Zeitung von 1853 S. 115 Taf. 58. 7.) erkannten darin Arne; Leake (Num. Hell. Italy p. 129) den Fluß Bradanos, Sambon (S. 265, 23) den Aristaeos und Andere endlich einen jugendlichen Zeus Ammon.

»Es liegt hier weniger in meiner Absicht, zu untersuchen, welche jener verschiedenartigen Erklärungen die wahrscheinlichste oder richtige sein möchte, als vielmehr zu erweisen, daß der eine der gehörnten Köpfe total verschieden von dem andern ist und daß folglich die Bestimmung des einen nicht auch für den andern gelten kann.

»Das Bild der Münzen bei Carelli (a. a. O.) hat entschieden männlichen Charakter; das Haupthaar ist kurz und kraus, das Ohr menschlich gestaltet und

---

a) S. Ann. dell' Inst. von 1847 p. 223 sqq. und vergl. Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1862 S. 75 am Ende.

b) Vgl. auch Gerhard, Griech. Mythol. § 232. 2. b.

c) S. Münztafel VI. No. 27.

d) S. Münztafel VI. No. 28.

e) Vergl. auch Archaeolog. Zeitung a. a. O. No. 7 mit Gerhards Texte.

f) Müller, Numism. de l'Afrique I. p. 101—104.

g) Wie auf den metapontiner Münzen, so erscheint auch auf denjenigen der drei genannten Orte neben dem jugendlichen der bärtige, gehörnte Kopf. Der bartlose Kopf der Silbermünzen von Nuceria Alfaterna kann wohl nicht hierher gezählt werden.

das Widderhorn auswärts gebogen wie bei den bärtigen Ammonköpfen anderer kleiner Silbermünzen von Metapont[a]). Alle diese Merkmale sind mit denen des Kopfes der hier in Rede stehenden anderen Münzen (Didrachmen und Diobolen, von denen das Didrachmon hier Münztafel VI. No. 29 abgebildet ist) contrastirend. Der Ausdruck desselben ist unverkennbar weiblich, bei dem Diobolon sogar ausgeprägter, als bei dem Didrachmon; die Anordnung des wellenförmigen Haares über der Stirn kommt ebenso eher einem weiblichen als einem männlichen Wesen zu; im Auge liegt eine gewisse Starrheit, welche zu den thierischen Attributen (Ohr und starkgeripptes, einwärts gebogenes Horn) vortrefflich paßt. Überdies ist das Haupt bekränzt, und zwar in ähnlicher Weise und mit denselben Blättern wie die Nikeköpfe metapontinischer Münzen[b]).

»Dies die charakteristischen, scharf von einander abweichenden Merkmale der beiden Köpfe. Auf Grund derselben wird es nun allerdings nicht schwer fallen, aus den verschiedenen Deutungsversuchen das Zutreffendste herauszufinden. Das Bild der Münzen bei Carelli No. 100—103 und das gleichartige bärtige metapontinischer Münzen bietet die nämlichen Kopftypen, wie wir sie als Haupttypen der kyrenaeischen Numismatik kennen. Der letztere ist unbestritten in Afrika wie zu Metapont der Kopf des Zeus Ammon und wird der bartlose einem »libyschen Dionysos« für Kyrenaike zugeschrieben, so muß man es wohl auch für den der italischen Stadt thun. Für den Kopf der hier in Rede stehenden Münzen aber giebt es, sofern dessen Weiblichkeit nicht mehr in Zweifel gezogen wird, nur eine Erklärung und diese ist die von Luynes und Panofka vorgeschlagene, er stelle Arne dar, des Aeolos Tochter, die nach der Mythe einst von Poseidon verführt und in ein Lamm verwandelt worden ist. Über ihren Aufenthalt in Metapont berichtet Diodor[c]) am ausführlichsten.«

F. Beroë.

Der von Nonnos[d]) behufs der Verherrlichung von Berytos auf's breiteste ausgesponnene Mythus von Poseidons Liebe zur Beroë hat in der bildenden Kunst nur in einigen Münzen der genannten Stadt unter römischer Herrschaft eine Spur hinterlassen. Am charakteristischsten ist die Darstellung in

1. einer unter Elagabal geprägten Erzmünze[e]) (s. Münztafel VI. No. 30, nach einem Exemplare der Imhoof'schen Sammlung), welche Poseidon zeigt, wie er das mit der Hydria offenbar zum Wasserschöpfen niedergekniete Mädchen am Arm ergriffen hat und augenscheinlich bemüht ist, sie zum Aufstehn zu bewegen und zu entführen. Ganz dieselbe Gruppe kehrt in

2. unter Macrinus, Diadumenianus und Gordianus Pius geprägten Münzen[f]), welche den Tempel der Astarte darstellen, als Akroterienschmuck des Giebels dieses Tempels wieder.

a) Vgl. Carelli Taf. CLIII, 96—98, Overbeck, Zeus, Münztafel IV. 19.
b) Imhoof, Choix de monnaies grecques pl. VIII. No. 258.
c) Diod. Sicul. IV. 67.
d) Dionys. XLI—XLIII.
e) Mionnet, Descript. V. 347, 80.
f) Mionnet a. a. O. 345, 71; 346, 74; Suppl. VIII. 247, 54; 248, 58.

Die von Poseidon in diesen Münztypen gegen Beroë geübte Gewaltthat führt Eckhel[a]) darauf zurück, daß während nach Nonnos' Darstellung Dionysos und Poseidon um den Besitz des Mädchens in offener Schlacht stritten, dieses Dionysos vorzog (?) und nur durch einen Befehl des Zeus gezwungen (?) sich mit Poseidon verband[b]), während Wieseler[c]) meint, Beroë, welche in Münztypen von Berytos beim Wasserholen von Poseidon geraubt vorkomme, sei bei Nonnos »mit der Amymone identificirt« worden, und daraus sei die Darstellung zu erklären. Diese »Identification« ist in den wenigen Worten (Dionys. XLI. vs. 153, bei W. verdruckt 453) enthalten: ἥνπερ (Βερόην) Ἀμυμώνην ἐπεφήμισαν, welche mit der Art, wie Poseidon das Mädchen gewann oder entführte, jedenfalls Nichts gemein haben. Der Grund dafür, daß Beroë zugleich auch den Namen der Amymone führte, ist, wie auch Reinhold Köhler[d]) bemerkt, dunkel. Bei Nonnos ist von ihrer Entführung durch Poseidon beim Wasserschöpfen nicht die Rede, ja seine Erzählung läßt sich mit einer solchen Vorstellung gar nicht vereinigen; nur in der mit der Entscheidungsscene allerdings in keiner Verbindung stehenden Warnung an Beroë (XLII. vs. 115 ff.), sie möge sich vor Poseidon hüten, damit es ihr nicht wie der Tyro gehe: μὴ σέο μίτρην ψευδαλέος λύσειε γαμοκλόπος ὥσπερ Ἐνιπεύς könnte man eine entfernte Hindeutung auf eine Vorstellung wie die der Münzen finden. Doch ist damit eigentlich auch Nichts gesagt und die ganze Frage, wie die Münzen zu ihrem Typus gekommen, eine offene.

G. Kyme (?).

Auf einer unter Valerianus geprägten Münze von Kyme in Aeolis[e]) (s. Münztafel VI. No. 31.) nach einem Exemplare der Imhoof'schen Sammlung) ist Poseidon dargestellt, welcher auf einem von zwei Hippokampen gezogenen Wagen eine sich auf's heftigste sträubende Jungfrau entführt. Ohne Zweifel legt, wie schon O. Jahn[f]) bemerkt hat, ein solches Bild den Gedanken nahe, daß man in Kyme, wie an anderen Orten eine Sage hatte, der zufolge der Meeresgott die Gründerin oder Eponymheroine der Stadt entführt und ihr als Belohnung für ihre Liebe die Seeherrschaft verliehen habe, deren Symbol der Dreizack war. Mit diesem ausgestattet erscheint nämlich auf anderen Münzen von Kyme[g]) eine amazonenartige Gestalt mit einem Kalathos auf dem Kopf, der sie als Stadtgöttin charakterisirt,

---

a) Doct. num. vet. III. p. 358. Perhibet item [Nonnus] (XLIII sub init.) Neptuno et Baccho inter se pro Beroë Nympha dimicantibus eam Neptuno praetulisse Bacchum et nonnisi Jovis imperio invitam marino deo nuptam.

b) In der That steht bei Nonnos a. a. O., daß Poseidon und Dionysos unter den Augen der übrigen Götter sich eine große Schlacht liefern und daß zuletzt Zeus, durch die Bitten der Psamathe bewogen (XLIII. 361 sqq.), den Dionysos vom weitern Kampf abhält (vs. 376 sq.) und so Poseidon die Beroë gewinnt, mit der er feierlich Hochzeit hält, während Eros Dionysos zu trösten sucht (vs. 422 sqq.).

c) Gött. gel. Anzz. 1874 Stück 11 S. 326.

d) Über die Dionysiaka des Nonnos S. 83. Anm. 1.

e) Mionnet Descript. III. 13, 78, abgeb. b. Dumersan, Cab. d'Allier de Hauteroche pl. 13 No. 27, wiederholt b. Panofka, V. d. Einfluß d. Gotth. auf d. Ortsnamen, Abhh. d. berl. Akad. v. 1840 Phil.-hist. Cl. Taf. I. No. 15 und in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 85 a.

f) Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. v. 1851 S. 136.

g) Mionnet, Suppl. VI. 15, 117; 22, 157; vgl. Panofka a. a. O. Taf. I No. 21.

einen Dreizack mit der Linken aufstützend. Die Amazonentracht ist durch die Sage[a]) gerechtfertigt, daß die Stadt von einer Amazone Kyme gegründet worden sei, während der Dreizack sich auf die ihr von Poseidon verliehene Seeherrschaft beziehn läßt. Beiderlei Münzen combinirend, hat nun Jahn für das von Poseidon entführte Weib der erstern den Namen Kyme vorgeschlagen, während es Cavedoni[b]) ohne zureichenden Grund Arne oder Kanake zu nennen vorschlug und Panofka (a. a. O. S. 340) auf Grund etymologischer Spielerei den Namen Alkyone empfahl. Der Annahme eines localen Mythus gegenüber hat nun aber Wieseler (zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O.) geltend gemacht, daß derselbe weder für Kyme noch für Adramyttion, von dem ebenfalls eine Münze mit einer ähnlichen Darstellung vorliegt[c]), auch nur durch eine halbwegs sichere Spur verbürgt sei, weswegen er sich dahin entscheidet, in dem von Poseidon entführten Weibe anstatt einer Localnymphe Amphitrite zu erkennen, deren Entführung durch Poseidon bei Gelegenheit eines auf Naxos aufgeführten Reigens schriftlich bezeugt ist[d]). Dabei ist nur fraglich, ob diese Sage nicht auf Naxos local geblieben und ob man sie als von Kyme und Adramyttion adoptirt betrachten darf. Dies Letztere stellt Wieseler selbst nur als »möglich« hin, denn bezeugt ist es grade so wenig wie eine kymaeer Localsage; der Alternative einer nur naxischen Localsage von Amphitrites Entführung gegenüber bemerkt Wieseler dagegen, daß die Sage auch in den nicht localen Bilderkreis eingegangen sei. Hierfür beruft er sich auf einen in den Denkm. d. a. Kunst a. a. O. unter No. 85 abgebildeten geschnittenen Stein des berliner Museums, in welchem nach seiner Meinung Poseidon »auf einem mit vier Rossen bespannten Wagen die sich sträubende Amphitrite« entführt. Nun ist aber in diesem Gemmenbild, auf welches bei der Behandlung der Amphitritemonumente zurückgekommen werden soll, wie man sich aus Wieselers Abbildung so gut wie aus der in einem nebensächlichen Punkte genauern auf Gemmentafel III. No. 2 überzeugen kann, von einem sich sträuben des Weibes ganz entschieden keine Spur und es wird hiernach in hohem Grade zweifelhaft, ob es sich um eine Entführungsscene und nicht vielmehr um eine jener mehrfachen Darstellungen von Poseidons und Amphitrites Hochzeitsfahrt über das Meer (s. das folgende Capitel) handelt. Wenn dem aber so ist, so wird es fraglich sein, ob man Wieselern zustimmen kann, wenn er seine Darlegung mit den Worten schließt: »aber selbst von dieser Möglichkeit [daß die Sage von Amphitrites Entführung in Kyme und Adramyttion localisirt worden sei] abgesehn, darf man doch wohl für die Münzen solcher Orte, die den Cult jener Meergottheiten [derjenige der Amphitrite ist unbezeugt] hatten und dazu etwa noch ein namhaftes Bildwerk des in Rede stehenden Gegenstandes besaßen [welches abermals unbezeugt ist], die Beziehung der Jungfrau auf Amphitrite der auf ein ganz unbekanntes [?] Weib der Localsage vorziehn«. Vielmehr wird daneben die Jahn'sche Ansicht als mindestens gleich-

a) Bei Strabon XII. p. 550. XIII. 623; Diod. Sicul. III. 55; Steph. Byz. s. v., vgl. Jahn a. a. O. S. 135.

b) Spicil. numism. p. 157.

c) Eckhel, Syll. numism. I. tab. IV. 3; Mionnet, Suppl. V. 284, 40.

d) Von Eustath. ad Od. III. 91 p. 1458. l. 40: περὶ τῆς (Ἀμφιτρίτης) μῦθος, ὅτι ἐν Νάξῳ τὴν Ἀ. χορεύουσαν ἰδὼν Ποσειδῶν ἥρπασεν.

berechtigt erscheinen, obgleich sie auch Stephani[a]) als »sehr unwahrscheinlich« bezeichnet.

H. Salamis.

Hier handelt es sich um eine Darstellung, und zwar um:

das Innenbild der mehrfach verschieden erklärten[b]) Kylix des Brygos im Städel'schen Institut in Frankfurt a. M.[c]), welches an und für sich betrachtet zu den unbestimmbaren Darstellungen von Liebesabenteuern des Poseidon gerechnet werden müßte, da es nur den durch seinen verstümmelten und daher von mehren Erklärern verkannten, neuerdings aber festgestellten[d]) Dreizack bezeichneten Gott ein nicht näher charakterisirtes Weib verfolgend darstellt, welches aber mit den Außenbildern derselben Kylix in Verbindung gebracht eine bestimmte Benennung zuläßt. Und zwar die in der Überschrift angegebene Benennung, welche zuerst von Panofka[e]) ausgesprochen, abschließend aber erst von O. Jahn[f]) begründet worden ist.

Über den zum Grunde liegenden Mythus, welcher am eingänglichsten von Schneidewin[g]) behandelt worden ist, nur das zum Verständniß der Bilder Nothwendigste. Kychreus, der autochthone Heros von Salamis[h]), galt als Sohn des Poseidon und der Asopostochter Salamis und wurde, als ein dem attischen διφυής Kekrops verwandtes Wesen, als Erdgeborner ursprünglich unter dem Bild einer Schlange verehrt, unter deren Gestalt er als Helfer noch in der Schlacht von Salamis auf den Schiffen der Athener erschien (Pausan. I. 36. 1). Aber schon bei Hesiod[i]) erscheint der Drache vom Kychreus abgesondert, als ein von ihm gepflegtes, aber das Land verwüstendes Ungeheuer (Κυχρείδης ὄφις), welches, von Eurylochos vertrieben, von Demeter in Eleusis aufgenommen, deren Diener oder Begleiter wird. Alle weiteren Sagenwendungen, daß entweder Telamon den Drachen erschlagen habe und zum Danke von dem kinderlosen Kychreus adoptirt worden sei (Tzetz. ad Lykophr. 175) oder vollends, daß Kychreus selbst den gefährlichen Drachen getödtet habe (Euphorion b. Tzetz. a. a. O. 110, 451, Diod. IV. 72), u. dgl. m. können als Mißverständnisse und entstellende Auswüchse hier bei Seite bleiben; die Nachricht aus Hesiod giebt die genügende Unterlage zur Erklärung der Kylix. Denn wenn wir in deren einem Außenbilde eine gar gewaltige Schlange dargestellt finden, vor der ein paar

a) Compte-rendu etc. pour l'année 1866 S. 91.

b) Vergl. Heydemann, Iliupersis auf einer Trinkschale des Brygos, Berl. 1866 S. 11.

c) Abgeb. b. Gerhard, Trinkschalen u. Gefäße Taf. A. B., wiederholt in den Ann. dell' Inst. von 1850 tav. d'agg. G und in Welckers Alten Denkm. III. Taf. 12.

d) Vgl. Wieseler, De diis . . . tridentem gerentibus p. 25 Note 61.

e) Archaeol. Zeitung von 1850 S. 187 f.

f) Bei Heydemann a. a. O. S. 12.

g) In seiner Recension von Meinekes Analecta Alexandrina in der Zeitschrift für d. Alt. Wiss. von 1843. S. 917 ff.

h) Vgl. auch Plut. Thes. 10, Solon 9.

i) Strabon IX. p. 393. ἐκαλεῖτο δὲ (die Insel Salamis) ἑτέροις ὀνόμασι τὸ παλαιόν· καὶ γὰρ Σκιρὰς καὶ Κύχρεια ἀπό τινων ἡρώων . . . . . . ἀφ' οὗ δὲ καὶ Κυχρείδης ὄφις, ὅν φησιν Ἡσίοδος τραφέντα ὑπὸ Κυχρέως ἐξελαθῆναι ὑπὸ Εὐρυλόχου λυμαινόμενον τὴν νῆσον, ὑποδέξασθαι δὲ αὐτὸν τὴν Δήμητρα εἰς Ἐλευσῖνα καὶ γενέσθαι ταύτης ἀμφίπολον. Vgl. Schneidewin a. a. O. S. 918.

Mädchen entsetzt dem Hause ihrer Eltern zufliehen, so ist es schwer, in derselben den Κυχρείδην ὄφιν, λυμαινόμενον τὴν νῆσον zu verkennen und wenn das andere Außenbild uns in der Darstellung der Aussendung des Triptolemos nach Eleusis führt, das gewöhnliche eleusinische Personal aber durch einen am linken Ende angebrachten, ganz gerüsteten jugendlichen Heros vermehrt, so mag man über den diesem Heros zu gebenden Namen uneins sein (Jahn nennt ihn Eurylochos, Strube[a]) Eumolpos), wahrscheinlich ist er kein Anderer als Kychreus in seiner menschlichen Gestalt als ἀμφίπολος Demeters, wie dies schon Panofka a. a. O. S. 188 nahe liegend fand, aber unhaltbarer weiterer Erklärung der geflügelten Frau in diesem Bilde wegen verwarf. Unverkennbar ist die Verknüpfung des salaminischen mit dem eleusinischen Local und Mythus wie bei Hesiod, unverkennbar auch der Zusammenhang aller drei Bilder der Kylix. Nach diesem aber bestimmt sich das im Innenbilde von Poseidon verfolgte Weib unzweifelhaft als Salamis, die Mutter des Kychreus.

J. Theophane (?).

Seitdem im Jahre 1845 zuerst Panofka[b]) ein aus Melos stammendes Terracottarelief im berliner Museum[c]), welches ein auf einem Widder reitendes Weib darstellt, wenn auch nicht mit der ihm sonst eigenen kühnen Sicherheit, und zwar auf Grund der Erzählung in Hygins 188. Fabula auf Poseidon und Theophane bezog, dann Wieseler[d]) in Übereinstimmung mit Italinsky[e]) ein Vasenbild bei Tischbein[f]) auf Grund derselben litterarischen Überlieferung als die von dem in einen Widder verwandelten Poseidon über das Meer getragene Theophane deutete, ist diese angebliche, vom Poseidonwidder getragene Theophane in die archaeologische Interpretation ziemlich fest eingebürgert und von mehren Gelehrten in Kunstwerken verschiedener Art wiedererkannt worden[g]). Zuletzt hat Gaedechens[h]) eine ganze Reihe von Bildwerken zusammengestellt, welche er auf Theophane deutet: zwei pompejanische Wandgemälde, das eine in der Casa di Sallustio, das andere im Museum zu Neapel[i]), ein angeblich aus den Thermen des Titus stammendes Deckengemälde[k]), das schon erwähnte melische und ein zweites, aus Athen mitgebrachtes Terracottarelief[l]), die Tischbein'sche Vase, kyprische Münzen[m]), eine dergleichen

a) Studien über den Bilderkreis v. Eleusis S. 15.

b) Archaeol. Ztg. v. 1845. S. 37 ff.

c) Abgeb. in der Archaeol. Ztg. a. a. O. Taf. 27 No. 2.

d) Archaeol. Ztg. v. 1846 S. 211 ff., besond. S. 214.

e) Zu Tischbein Vases d'Hamilton III. p. 7.

f) Vases d'Hamilton a. a. O. pl. 2, wiederholt in der Gal. myth. pl. 102 No. 408, b. Inghirami Vasi fittili tav. 26, Guigniaut, Rélig. de l'ant. pl. 167 No. 630.

g) Vgl. Archaeol. Ztg. v. 1849 S. 97 Anm.**, v. 1853 S. 116 Anm. 9, Welcker, Alte Denkm. IV. S. 109.

h) Unedirte antike Bildwerke Hft. 1 unter der Überschrift Europe und Theophane.

i) Abgeb. Taf. 2 u. 3. Bei Helbig, Wandgemälde der v. Vesuv verschütteten Städte Campaniens No. 1257 u. 1258, beide als Phrixos.

k) Abgeb. b. Turnbull, A curious coll. of anc. paintings Lond. 1744 pl. 13.

l) Abgeb. Taf. 4 No. 1.

m) Abgeb. b. Duc de Luynes, Numismat. et inscript. Chypriotes pl. 5 No. 3 u. pl. 6 No. 5.

von Alopekonnesos[a]), eine dergleichen von Alos in Thessalien[b]), einen Goldstater von Lampsakos[c]), drei antike geschnittene Steine[d]), während er einen Cameo in Neapel[e]) als modern ausschließt, den dagegen Stephani[f]) für unzweifelhaft antik erklärt hat.

Unter dieser bedeutenden Zahl von Darstellungen, welche, wenn sie als solche von Poseidons Liebesabenteuer mit Theophane anerkannt werden könnten, unter den von der Kunst ergriffenen poseidonischen Mythen eine der ersten Stellen einnehmen würden, hat nun schon Wieseler[g]) in einer Anzeige von Gaedechens Arbeit sehr stark aufgeräumt, ja so stark, daß er als sein Endurteil (S. 332) den sehr bedenklichen Satz ausspricht, »daß, auch wenn das Wandgemälde in der Casa di Sallustio und vielleicht auch das andere auf Theophane zu beziehen sei, es doch gerathen sein dürfte, diese Deutungsweise auf die pompejanische Wandmalerei zu beschränken, da in Betreff der anderen von Gaedechens behandelten Bildwerke für ein paar die Deutung auf Helle, für die Mehrzahl aber die auf Aphrodite größere Wahrscheinlichkeit hat«.

Diesen letzten Satz wird jeder Unbefangene, welcher die ganze Theophanefrage studirt hat, nicht allein unterschreiben, sondern wesentlich entschiedener ausgesprochen wünschen. In der That genügen schon die von Wieseler gegen die Gaedechens'schen Erklärungen der einzelnen Monumente gemachten Bemerkungen, neben denen besonders die von Gaedechens vergeblich bestrittenen von Flasch[h]) hervorzuheben sind, um die Unhaltbarkeit der Theophanedeutung zu erweisen. Dazu kommt, wie Gaedechens selbst (S. 15) nach dem Vorgang Anderer[i]) nicht allein anerkannt, sondern geflissentlich hervorgehoben hat, daß die litterarische Grundlage in der Überlieferung der Theophanesage bei Hygin a. a. O., auf welche die Erklärungen widdergetragener Weiber in Kunstwerken insgemein gestützt werden, als eine solche Grundlage ganz und gar nicht gelten kann, indem Hygin nicht entfernt erzählt, daß Poseidon sich, um Theophane zu entführen, in einen Widder verwandelt, Theophane sich von einem Widder habe davontragen lassen, sondern etwas ganz Verschiedenes, nämlich, in Übereinstimmung mit dem Schol. German. ad Arat. vs. 224, daß Poseidon sich in einen Widder, Theophane in ein Schaf verwandelt und so mit ihr nicht etwa einen Heros, sondern wiederum einen Widder, den berühmten goldvließigen erzeugt habe, auf welchem später Phrixos und Helle davonritten.

---

a) Abgeb. b. Dumersan, Cab. d'Allier de Hauteroche pl. 4 No. 1.

b) Unedirt, in der Münzsammlung der k. Bibliothek in Athen, Gaedechens S. 21 No. 14, vgl. Mionnet, Suppl. IV. 274, 21 = Harwood, Pop. et urb. sel. num. pl. 1 No. 11.

c) Abgeb. Archaeol. Ztg. v. 1849. Taf. 10 No. 2, 1853 Taf. 58 No. 9, Denkm. d. a. Kunst II. No. 85.

d) Abgeb. Gaedechens No. 16 b. Montfaucon, Ant. expl. II. 2 pl. 166 No. 3, No. 17 u. 18 aus der Stosch'schen Sammlung in Berlin b. Gaedechens Taf. 4 No. 4 u. 5.

e) Abgeb. a. a. O. No. 6.

f) Compte-rendu de la comm. Imp. arch. de St. Pétersb. pour l'annee 1869 S. 85.

g) Gött. gel. Anz. 1874 Stück 11. S. 321 ff.

h) Angebliche Argonautenbilder, München 1870 S. 1—9.

i) Bergk, Archaeol. Ztg. v. 1847 S. 45 f., Stephani im Compte-rendu a. a. O. S. 111, Flasch a. a. O. S. 4.

Die Entführung der menschengestaltig auf ihm in Widderverwandelung reitenden Theophane durch Poseidon mußte also von den Erklärern der Kunstwerke aus Hygin selbständig herausgesponnen werden. Nun meint freilich Gaedechens, dies sei nach einem richtigen Instinct gethan worden, nur daß man sich dabei auf Ovids Verse (Metam. VI. 115 sqq.)

> Te quoque mutatum torvo, Neptune, iuvenco
> Virgine in Aeolia posuit [Arachne]. Tu visus Enipeus
> Gignis Aloïdas, aries Bisaltida fallis

hätte stützen sollen, in denen der Dichter auf die Entführung der Theophane durch den in einen Widder verwandelten Poseidon hindeute. Aber schon Wieseler (a. a. O. S. 324) hat mit unzweifelhaftem Rechte bemerkt, der Zusammenhang (vgl. besonders die unmittelbar folgenden, auf Demeter bezüglichen Verse) führe mit Entschiedenheit zu der Annahme, daß Ovid nur daran dachte, Poseidon habe in Widdergestalt der Theophane (man darf hinzufügen: der in ein Schaf verwandelten Theophane wie als Hengst der in eine Stute verwandelten Demeter) beigewohnt, so daß Ovid nichts Anderes bezeugt, als Hygin. Wird aber dieses anerkannt, so verliert die Erklärung widdergetragener Frauen in Kunstwerken irgend einer Art als von Poseidon entführte Theophane eigentlich allen Halt und Boden. Auch in den pompejanischen Wandgemälden, in denen allein auch Wieseler noch geneigt ist, sie anzuerkennen. Denn so bereitwillig man die Darstellung einer Götterliebschaft in pompejanischen Wandgemälden in einer von keinerlei sonstigen Kunstwerken überlieferten Form dann anerkennen mag, wenn diese Form in alexandrinischer oder in der von der alexandrinischen abhängigen römischen Poësie auch nur angedeutet wird, so bedenklich ist es, sie ohne ein dergleichen litterarisches Zeugniß, ja entgegen dem Wortlaut litterarischer Zeugnisse anzuerkennen. Wahr ist, daß die Parallele, in welcher die eine angebliche Theophaneentführung in der Casa di Sallustio mit der an der gegenüberstehenden Wand dargestellten Entführung der Europe durch den Zeusstier erscheint, uns zunächst geneigt machen mag, an eine auch innerliche Parallele der beiden Bilder zu denken. Allein nur deswegen einen ganz unerhörten Mythenzug zu erfinden, um dann aus ihm das Bild solcher innern Parallele gemäß zu erklären, sind wir doch nicht berechtigt; auch dann nicht, wenn das immerhin noch zweifelhafte Geschlecht der von dem Widder getragenen Person uns verbieten sollte, bei derselben an Phrixos zu denken. Zweifelhaft aber ist das Geschlecht der in Rede stehenden Person auch jetzt noch. Gaedechens (S. 13) will das freilich nicht anerkennen und theilt außer seiner eigenen Ansicht noch die Zeugnisse des Prof. de Petra und des Zeichners Discanno für das weibliche Geschlecht derselben mit. Die von ihm selbst (Taf. 2) veröffentlichte Zeichnung Discannos aber erregt trotzdem und trotz der übrigens auch bei anderen Jünglingen in pompejanischen Wandgemälden nachweisbaren sehr weichen und vollen Hüftenlinie durch die Gestaltung der Brust und des Ansatzes der Genitalien Zweifel: Helbig ist auch neuerdings[a]) nach wiederholter Untersuchung bei seiner Ansicht stehn geblieben, daß Phrixos gemeint sei und mir ist diese ebenfalls richtig erschienen. Auch ist nicht zu verkennen, wie viel einfacher, trotz der völligen Ruhe des Phrixos, die hinter dem Widder halb

---

a) Untersuchungen üb. d. campan. Wandmalerei S. 260 Anm. 3.

aus dem Meer aufragende, die Arme wie verzweifelt erhebende weibliche Figur sich als die vom Widder gestürzte Helle verstehn läßt, denn als die, wie Wieseler (S. 328) wollte, in Eifersucht aus den Fluthen auftauchende Amphitrite, um von Gaedechens Erklärung ganz zu schweigen. Phrixos' Ruhe und anscheinende Gleichgiltigkeit bei dem Untergange der Schwester, welche sich in anderen Bildern so nicht wiederholt, läßt sich als ein schlecht verstandener oder frostiger Zug des Bildes erklären, dergleichen sich in den pompejanischen Malereien mehr finden. Aber dem sei wie ihm wolle; auch wenn die Figur auf dem Widder in der That weiblich sein sollte, ist sie deswegen noch entfernt nicht als Theophane erwiesen; und wenn dies immerhin scheinbarste Theophanebild sich nicht sicher halten läßt, so kann das zweite, bei welchem Gaedechens selbst (S. 17) die Unsicherheit zugesteht, noch weniger Anspruch darauf machen, die vom Poseidonwidder entführte Theophane zu beglaubigen.

K. Tyro (?).

Die Liebesgeschichte des Poseidon mit der Tyro des Salmoneus Tochter, über welche die Odyssee (XI. 235 ff.) verhältnißmäßig ausführlich berichtet, hat O. Jahn [a]) in der Zeichnung eines etruskischen Spiegels zu erkennen geglaubt, welchen Gerhard [b]) unter die Darstellungen von Adonis und Aphrodite eingereiht hatte. Das Charakteristische der Sage ist, daß Tyro den Flußgott des Enipeus liebte und an dessen Ufern wandelnd von Poseidon in der Gestalt des Flußgottes bethört wurde. Diese Begegnung des Gottes mit der Tyro meinte Jahn in der Zeichnung des Spiegels zu erkennen, welche er folgendermaßen bis auf einen zweifelhaften Punkt richtig beschreibt:

»An dem Rande des Wassers, das durch die Wellenverzierung [eine sich durch das untere Feld des Bildes hinziehende Linie von Wellen] deutlich bezeichnet ist, sitzt hingekniet eine jugendliche Frau in nachlässiger Haltung, mit einem Gewande, das den ganzen Oberkörper frei läßt. Mit freudigem Erstaunen blickt sie zu einem jungen, bekränzten, ganz nackten Manne empor, der aus dem Wasser her [?] sich ihr naht und den Arm vertraulich auf ihre Schulter gelegt hat, während sie ihm die Rechte zur Umarmung entgegenstreckt. Ein Flügelknabe [Eros] schwingt sich mit einem Kranze hinter dem Jüngling auf.«

Wenn gegen Jahns Erklärung de Witte [c]) bemerkt hat, es stehe ihr die völlige Nacktheit des Jünglings und der Mangel jeglichen poseidonischen Attributs im Wege, und deswegen am gerathensten hält, bei den Namen des Adonis und der Aphrodite stehn zu bleiben, falls man nicht etwa an Peleus und Thetis denken wolle, so besagt der erstere von der Nacktheit hergenommene Einwand offenbar ganz und gar Nichts und gegen den zweiten kann geltend gemacht werden, daß eben hier Poseidon ja nicht in seiner eigenen, sondern in der Gestalt des Flußgottes sich der Tyro nähert, folglich auch mit keinem poseidonischen Attribut ausgestattet sein kann. Wie der durch die Wellenlinie angedeuteten und bestimmten Örtlichkeit gegenüber die Namen Adonis und Aphrodite zu rechtfertigen sein sollen, mag

---

a) Archaeol. Aufsätze S. 147 ff., kurz angedeutet auch Ann. dell' Inst. von 1845. p. 356.

b) Etruskische Spiegel Bd. I. Taf. 113.

c) Ann. dell' Inst. von 1845. p. 393.

dahingestellt bleiben, die Namen Peleus und Thetis sind schwerlich haltbar, da nicht allein Thetis durch Nichts charakterisirt, sondern ein Entgegenkommen derselben gegen Peleus, wie es hier dargestellt ist, sich, abgesehn von dem in seiner Bedeutung nicht unbedingt feststehenden Relief an der Portlandvase, im ganzen Bereiche der zahlreichen, auf diese Sage bezüglichen Bildwerke[a]) nicht wiederfindet und auch nicht wiederfinden kann, da es dem eigentlich charakteristischen Inhalte der Sage widerspricht.

Gleichwohl wird man Jahns Erklärung nur bedingtermaßen anzuerkennen vermögen, da ein wichtiger Umstand in der Zeichnung nicht so bestimmt ausgesprochen ist, wie Jahn angenommen hat, der nämlich, daß der Jüngling aus dem Wasser zu dem knienden Weibe herangekommen ist. Die Möglichkeit muß also offen gehalten werden, daß es sich um ein anderes Liebesabenteuer handele, dessen Scene nur als ein Fluß- oder das Meeresufer bezeichnet werden soll, ohne daß der Liebhaber als Fluß- oder Meergott zu gelten hat. Welche andere Scene dann aber gemeint sein könne, bleibt eine offene Frage. Und daß die Tyrosage in ihrem weitern Verlaufe dem hier in Rede stehenden Kunstkreise nicht fremd sei, indem sich die Erkennungsscene zwischen Tyro und ihren Söhnen in einer bekannten Spiegelzeichnung[b]) dargestellt findet, hat Jahn (a. a. O. S. 148) als indirecte Unterstützung seiner Deutung bereits angeführt.

L. Pelops.

Bekanntlich wußte die griechische Sage von einem ähnlichen, zärtlichen Verhältnisse des Poseidon zu Pelops[c]) zu berichten, wie dasjenige des Zeus zu Ganymedes war, nur daß uns die einzelnen Züge dieser Sage leider höchst ungenügend bekannt sind. Es kann deswegen auch nur im Vorbeigehn auf zwei Vasengemälde hingewiesen werden, in denen künstlerische Darstellungen oder Anspielungen auf das Verhältniß Poseidons zu Pelops erkannt worden sind.

1. Apulischer Krater aus Ruvo in Berlin (No. 1946)[d]). Zur Seite eines giebelgekrönten Brunnenhäuschens wird ein schöner, langlockiger Knabe von einer zudringlichen Gans (eher einer solchen als einem Schwane) verfolgt, welche sein Paedagog von ihm abzuwehren sich bemüht. In der obern Reihe sitzt, auf den Knaben herabblickend, Poseidon, in seiner Nähe Eros, gegenüber Aphrodite; am Ende steht etwas tiefer Hermes.

Mit vollem Rechte hat Stephani (a. a. O. S. 200) hervorgehoben, daß es sich hier um ein von der Sage nicht überliefertes Ereigniß handele, mit zweifelhafterem hinzugefügt, das Bild gehöre in die Reihe der überaus zahlreichen Familienscenen der Götterwelt, »welche auf ganz eigener Erfindung der Künstler beruhen«. Klar ist indessen, daß es sich um eine erotische Scene handelt, in welcher Poseidon die Hauptrolle spielt, und wahrscheinlicher deshalb, daß der Knabe Pe-

a) Vgl. m. Gallerie heroischer Bildwerke S. 172 ff.

b) Passeri, Mus. Etr. III. 3. tav. 19, vgl. Jahn a. a. O. S. 148 Anm. 3.

c) Vergl. Preller, Griech. Mythol. II². S. 384.

d) Abgeb. b. Gerhard, Trinkschalen u. Gefäße Taf. 22. No. 1. Vgl. Bull. dell' Inst. von 1846 p. 102, Archaeol. Ztg. v. 1846 S. 252, Stephani im Compte-rendu de la comm. Imp. arch. de St. Pétersb. pour l'année 1863 S. 96 u. S. 200.

lops, als daß er Ganymedes zu nennen sei, wie Gerhard[a]) wollte, dem Stephani (a. a. O. S. 96) mit Recht widerspricht.

2. In der großen Vase von Ruvo, welche in den Mon. dell' Inst. Vol. II. tav. 30 u. 31 abgebildet ist, hat Jahn[b]) nicht ohne Wahrscheinlichkeit in dem auf tav. 31 in der obersten Reihe zum Poseidon gruppirten Knaben Pelops wie in dem gegenüber zum Zeus gesellten Ganymedes erkannt, welchen letztern, allerdings daneben auch den Namen des vergötterten Herakles vorschlagend, auch E. Braun[c]) anerkennt, welcher den Knaben neben Poseidon ohne jegliche Wahrscheinlichkeit Tithonos benannt hat.

Ein von Roulez[d]) bekannt gemachtes, jetzt in Petersburg[e]) befindliches Vasengemälde hat von Walz[f]) nur nach der falschen Restauration, mit welcher es bei Roulez publicirt ist, selbst nur frageweise auf Poseidon und Pelops bezogen werden können, während es, wie Stephani (a. a. O.)[g]) bemerkt hat, ohne Zweifel Zeus und Ganymedes darstellt.

Die Kunstdarstellungen sonstiger poseidonischer Mythen sind entweder mehr oder weniger, zum Theil höchst unsicher oder ganz vereinzelt. So beruht die angebliche Darstellung von der Cession Kalaureias[h]) auf bloßen Träumereien verbunden mit Etymologien eines nur zu bekannten Schlages. Die Darstellung des troischen Mauerbaus durch Poseidon und Apollon in einem bekannten Wandgemälde der Casa di Sirico in Pompeji[i]) gehört nicht in den Kreis poseidonischer Mythen, sondern in denjenigen der epischen Bildwerke. Und endlich kann man von den zahlreichen Darstellungen des Poseidonsohnes Taras in allen ihren Varianten auf Münzen von Tarent[k]) auch nur die eine[l]), welche in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 86 wiederholt ist und den sitzenden Poseidon im vertraulichen Verkehre mit dem Knaben Taras darstellt, welcher die Hände liebkosend zum Vater erhebt, und auch sie nur im uneigentlichen Sinne zu den bildlichen Gestaltungen poseidonischer Mythen rechnen.

---

a) In dem berliner Vasenkatalog a. a. O. u. den Trinkschalen u. Gefäßen, nicht auch in der Archaeol. Ztg. a. a. O., wo Pelops anerkannt wird.

b) Archaeol. Beiträge S. 33 Note 75.

c) Ann. dell' Inst. von 1836 p. 110 sq.

d) Mélanges de philol., d'hist. et d'antiquité fasc. 4. No. 13 = Bull. de l'acad. de Bruxelles X. 6.

e) (Stephani) Die Vasensammlung der Kais. Ermitage No. 1668.

f) Archaeolog. Ztg. v. 1845 S. 59 ff.

g) Vgl. auch Compte-rendu etc. pour l'année 1864 S. 216 Anm. 3.

h) Ann. dell' Inst. von 1845 p. 63 sq.

i) S. Giornale degli scavi di Pompei 1862 tav. 6, vergl. Atlas Taf. XII. No. 24.

k) S. Carelli-Cavedoni Num. Ital. vet. tav. 103 sqq.

l) Carelli a. a. O. tav. 103. No. 7.

ZWÖLFTES CAPITEL.

Amphitrite und Amymone.

A. Amphitrite.

Amphitrite, welche zuerst bei Hesiod[a]) bestimmt mit Poseidon verpaart wird und am frühesten bei Pindar[b]) als seine rechtmäßige Gemahlin erscheint, kömmt in der Kunst von alten Zeiten her nicht selten, ohne Zweifel in diesem Sinne mit Poseidon in ruhigen Gruppirungen oder in seiner Begleitung vor. So schon a.) in den Reliefen des Tempels der Athena Chalkioikos in Sparta[c]) bei der Athenageburt, so b.) in denen am amyklaeischen Thron[d]), unsicher c.) in dem oben S. 216 f. angeführten schwarzfigurigen Vasenbilde, dagegen d.) inschriftlich verbürgt neben Poseidon auf einem Viergespann im Hochzeitszuge der Françoisvase[e]). Aus der Zeit des reifen Archaïsmus sind uns e.) Poseidon und Amphitrite statuarisch unter den Weihgeschenken des Mikythos in Olympia bezeugt[f]); so wie hier mit Beiden als dritte Gottheit Hestia verbunden war, erscheint auf der Sosiasschale[g]) Hestia neben Amphitrite thronend[h]). Von Amphitrite begleitet erscheint f.) Poseidon bei der Aussendung des Triptolemos auf einer Castellani'schen Vase des Hieron[i]) und wahrscheinlich haben wir g.) beide Götter auch in dem in den Mon. dell' Inst. I. tav. 52 abgebildeten[k]) Vasengemälde zu erkennen, sofern sich dieses auf das von Pausanias (I. 17. 3) berichtete Abenteuer des Theseus bezieht[l]). Aus der Blüthezeit der Kunst finden wir h.) dieselbe Gruppe des Poseidon und der Amphitrite in Relief an dem Bathron von Phidias' Zeus in Olympia[m]). Nicht ganz gewiß, aber doch nach ziemlich allgemeiner Annahme[n]) sehr wahrscheinlich war i.) Amphitrite als Gattin des Poseidon als die Züglerin seines Gespanns im

---

a) Theog. vs. 930 Ἐκ δ' Ἀμφιτρίτης καὶ ἐρικτύπου Ἐννοσιγαίου
Τρίτων εὐρυβίης γένετο μέγας.

b) Olymp. VI. 104 .... χρυσαλακάτοιο πόσις Ἀμφιτρίτας. Vgl. Apollod. I. 4. 6: Ποσειδῶν δὲ Ἀμφιτρίτην τὴν Ὠκεανοῦ γαμεῖ κτλ.

c) Pausan. III. 17. 3, s. oben S. 211 Note a.

d) Pausan. III. 19. 3. s. a. a. O. Note b.

e) Mon. dell' Inst. IV. tav. 54. 55, Archaeol. Ztg. von 1850 Taf. 23. 24.

f) Pausan. V. 26. 2, s. oben S. 211.

g) Mon. dell' Inst. I. tav. 24, Gerhard, Trinkschalen und Gefäße Taf. 6. 7, Denkm. d. a. Kunst I. No. 210.

h) Vgl. Preller, Griech. Mythol. I². S. 329. Anm. 1, 467. Anm. 4.

i) Mon. dell' Inst. IX. tav. 48, s. oben S. 229.

k) In der Élite céram. III. pl. 9 wiederholten.

l) Vergl. Nouv. Ann. de la section française I. p. 139 sqq., anders Welcker, Alte Denkm. III. S. 401 ff.

m) Pausan. V. 11. 8, vgl. Anm. 12.

n) S. Michaelis, Der Parthenon S. 199 f., E. Petersen, Die Kunst des Pheidias S. 190 f., auch Brunn, Die Bildwerke des Parthenon, in den Sitzungsberichten der münchener Akad. 1874, II. S. 24.

Westgiebel des Parthenon dargestellt, welches Bildwerk an dieser Stelle, unter den ruhigen Gruppirungen der beiden Meeresgötter nur in so fern mit angeführt werden darf, als es sich in ihm nicht um einen Poseidon und Amphitrite in ihrem Verhältniß zu einander angehenden Mythus handelt. Wiederum inschriftlich verbürgt sind k.) Poseidon und Amphitrite (᾿ΑμφιτριΤΗ als Ehepaar in dem schönen Vasengemälde mit dem Göttergelage im britischen Museum[a]) so mit einander verbunden wie Zeus und Hera, Pluton und Persephone, Ares und Aphrodite.

Aus nicht ganz sicherer Periode, aber doch wahrscheinlich aus guter Zeit gesellt sich l.) diesen Bildwerken die kolossale Cultusgruppe beider Götter auf Tenos von Telesias von Athen[b]) und als das jüngste datirbare Monument, welches wahrscheinlicher hier einzureihen, als auf den in mehren weiterhin zu besprechenden Denkmälern dargestellten Hochzeitszug der beiden Meergötter zu beziehn ist, m.) die Goldelfenbeingruppe, welche Herodes Atticus in den Poseidontempel von Korinth geweiht hatte und welche Pausanias[c]) ziemlich ausführlich beschreibt. Undatirt endlich, aber nach einem Vorbild aus guter Kunstzeit ist n.) die Zusammenstellung von Poseidon und Amphitrite wie von Pluton und Persephone, während die Hera zum Zeus fehlt, in dem Relief Albani[d]), in welchem die sehr jugendliche, fast mädchenhafte Gestalt der Amphitrite sich nach Analogie ihres etwas tändelnden, fast koketten Wesens in dem Vasengemälde k. auffassen läßt, wo sie mit ihrer Schmückung oder Schminkung beschäftigt dargestellt ist.

Größeres Interesse als diese bloßen Zusammenstellungen gewähren diejenigen Monumente, welche sich auf die Gewinnung von Amphitrites Liebe durch Poseidon, und diejenigen, welche sich auf ihren ἱερὸς γάμος beziehn. Über die Art, wie Poseidon Amphitrite gewann, liegen zwei verschiedene Erzählungen vor. Nach der einen[e]) wäre Amphitrite, um ihre Jungfräulichkeit zu bewahren, zum Atlas geflohen und hätte sich verborgen; unter vielen anderen Boten hätte Poseidon, um sie zu suchen, auch den Delphin ausgesandt, der sie gefunden und dem Gotte zugeführt hätte, wofür er von diesem mit vielen Ehren belohnt und unter die Sterne versetzt worden wäre. Das einzige Kunstwerk, welches ziemlich unzweideutig diese Erzählung in ihrem Kerne wiedergiebt, ist:

---

a) Mon. dell' Inst. V. tav. 49, s. Atlas Taf. XIII. No. 8.

b) Clem. Alex. Protrept. IV. p. 41 (Pott.), vgl. oben S. 238 und Preller a. a. O. S. 467.

c) Pausan. II. 1. 7. τὰ δὲ ἔνδον ἐφ' ἡμῶν ἀνέθηκεν Ἡρώδης Ἀθηναῖος, ἵππους τέσσαρας ἐπιχρύσους πλὴν τῶν ὁπλῶν· ὁπλαὶ δέ σφισίν εἰσιν ἐλέφαντος. καὶ Τρίτωνες δύο παρὰ τοὺς ἵππους εἰσὶ χρυσοῖ, τὰ μετ' ἰξὺν ἐλέφαντος καὶ οὗτοι· τῷ δὲ ἅρματι Ἀμφιτρίτη καὶ Ποσειδῶν ἐφεστήκασι, καὶ παῖς ὀρθός ἐστιν ἐπὶ δελφῖνος ὁ Παλαίμων· ἐλέφαντος δὲ καὶ χρυσοῦ καὶ οὗτοι πεποίηνται.

d) Abgeb. bei Zoëga, Bassirilievi di Roma I. tav. 1., Denkm. d. a. Kunst II. No. 76, woselbst weitere Litteratur verzeichnet ist.

e) Eratosth. Katast. 31. Τοῦ Ποσειδῶνος βουλομένου τὴν Ἀμφιτρίτην λαβεῖν εἰς γυναῖκα εὐλαβηθεῖσα ἐκείνη ἔφυγε πρὸς τὸν Ἄτλαντα διατηρῆσαι τὴν παρθενίαν σπεύδουσα. ὡς δὲ καὶ αἱ πλεῖσται Νηρηίδες ἐκρύπτοντο κεκρυμμένης ἐκείνης πολλοὺς ὁ Π. ἐξέπεμψε μαστῆρας, ἐν οἷς καὶ τὸν δελφῖνα· πλανώμενος δὲ κατὰ τὰς νήσους τοῦ Ἄτλαντος, περιπεσὼν αὐτῇ προσαγγέλλει καὶ ἄγει πρὸς Ποσειδῶνα, ὁ δὲ γήμας αὐτὴν μεγίστας τιμὰς ἐν τῇ θαλάσσῃ αὐτῷ ὥρισεν, ἱερὸν αὐτὸν ὀνόμασας εἶναι, καὶ εἰς τὰ ἄστρα αὐτοῦ τὸ σύστημα ἔθηκεν. Wiederholt bei Hygin. Poët. astron. II. 17, vgl. noch die von Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1864 S. 216 Anm. 1 angeführten weiteren Zeugnisse.

No. 1. das Gemälde auf der Vorderseite einer kleinen Amphora der petersburger Vasensammlung[a]) von sorgfältigem Stile des 3. oder 4. Jahrhunderts. Hier sitzt rechts auf einem Gewandstücke, sei es am Ufer, sei es auf einem Felsen im Meere, Poseidon links gewendet, mit dem Dreizack in der Rechten, das Haar mit weißen Blumen bekränzt, ganz ähnlich wie in mehren Vasengemälden Zeus, der die vom Stier herangetragene Europe am Ufer erwartet; ihm naht sich ein Delphin, unter dem Wellen angedeutet sind und auf welchem Amphitrite, mit einem Chiton bekleidet, das Nackte weiß gemalt, sitzt. Ihr voraus schwebt, auf sie zurückblickend, ein nackter Eros, welcher in der Linken einen Kasten trägt und mit weißen Blumen bekränzt ist. Hinter Amphitrite steht ein mit einem ähnlichen Kranze geschmückter, leicht bekleideter und beschuhter Jüngling, welcher, einen unerkennbaren Gegenstand, den man nach der Zeichnung am ersten für ein Paar gebogener Schilfstengel nehmen könnte, in der Linken haltend und mit der linken Achsel auf einen Stab gestützt, bisher unerklärt ist.

Nicht unmöglich ist es, daß wir in

No. 1 a., der schönen kleinen Nereïdenstatue im Museum der Marciana zu Venedig[b]) die von dem Delphin zu Poseidon herangetragene und eben landende Amphitrite zu erkennen haben, während sie Urlichs[c]) wie Valentinelli als eine verkleinerte Nachbildung eines Bestandtheils der großen Achilleusgruppe des Skopas betrachtet. Allerdings waren in derselben die Nereïden auch auf Delphinen reitend[d]) dargestellt, und wenn Urlichs meint, Blick und Antlitz unserer Nereïde seien auf Achilleus gerichtet zu denken, so ist dagegen positiv schwerlich Vieles einzuwenden. Auf den Gedanken, daß wir die vom Delphin dem Poseidon zugetragene Amphitrite zu erkennen haben, führt der weite Schleier, welchen die Jungfrau mit den beiden abgebrochenen Händen gefaßt gehabt hat und mit welchem sie sich zu verhüllen im Begriff ist. Für eine die Thetis begleitende Nereïde würde dieser weite Schleier wenigstens müßig und seine Handhabung auffallend sein, während Beides aus der hier als möglich angenommenen Situation sich aufs einfachste und passendste erklärt. Gegen eine allzu stricte Zurückführung auf Skopas und seine große Gruppe wird man auch die sehr leichte und etwas raffinirt behandelte Bekleidung geltend machen müssen, während dieselbe wiederum durchaus passend erscheint, wenn wir die Nereïde von etwas späterer Kunst, vielleicht mit Anlehnung an ein skopasisches Motiv für die hier angenommene erotische Situation gestaltet denken. Ob man die Darstellung durch einen der Nereïde gegen-

---

a) (Stephani), Die Vasensammlung der Kais. Ermitage No. 2164, abgeb. bei Stephani. Antiquités du Bosphore Cimm. pl. 61 No. 3 u. 4, vgl. Text Bd. II. 57.

b) Valentinelli, Catalogo dei marmi scolpiti del museo archeologico della Marciana 1863 No. 49, abgeb. das. tav. 4, bei Zanetti, Ant. statue II. 38, bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 746 No. 1802. Hoch 1,24 M. Zum gegenwärtigen Zustande vergl. noch Conze in der Archaeol. Ztg. von 1872 S. 84, der auch nach meiner Untersuchung die von Valentinelli angenommene Nichtzugehörigkeit des Kopfes mit Recht bezweifelt. S. außerdem noch O. Jahn, Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1854. S. 177 f.

c) Skopas S. 147.

d) Plin. N. H. XXXVI. 26: Nereides supra delphinos et cete aut hippocampos sedentes.

über stehenden oder sitzenden Poseidon vervollständigt denken soll oder nicht, wird wohl dahinstehn müssen.

Die zweite Erzählung[a]) berichtet, daß Poseidon Amphitrite geraubt habe, als sie auf Naxos einen Reigen mit aufführte.

Auf diese Sagenwendung scheint sich am sichersten zu beziehn:

No. 2. das rothfigurige Gemälde auf einer aus Aegina stammenden Pyxis in der Ephorie des Cultusministeriums zu Athen[b]).

In diesem Bilde, welches auf's lebhafteste an gewisse Darstellungen des Raubes der Thetis durch Peleus[c]) erinnert, hat der durch seinen Dreizack auf's unzweideutigste gekennzeichnete, bekränzte und kurzbekleidete (oben S. 230 u. 330 f.) Poseidon neben einem flammenden Altare die erschreckt fliehende Amphitrite an der Schulter gefaßt, während er mit dem Stiele seines Dreizacks wie in gebieterischer Weise ihre Flucht zu hemmen sucht. Von drei weiteren Nereïden eilt eine zum Beistande der Schwester herzu, während die beiden anderen mit großen Schritten nach rechts entfliehn, wo der unterwärts fischleibige Nereus lebhaft zu einer ganz ruhig, wie erstarrt vor ihm stehenden Frau, Doris, redend dargestellt ist, offenbar um nach einem sehr gewöhnlichen Motive solcher Scenen[d]), dem Vater von der außerordentlichen Begebenheit Kunde zu geben und seine Hilfe anzurufen.

Diese Scene, welche bei der großen Zahl ähnlich dargestellter Liebesabenteuer Poseidons schwerlich mit Sicherheit zu benennen sein würde, wird zunächst durch den hier ungewöhnlichen, aber nicht unerhörter Weise fischleibig dargestellten Nereus [35]), der, obgleich nicht durch Namensbeischrift gesichert, hier nicht wohl anders (Triton, Glaukos) genannt werden kann. Nach ihm bestimmen sich nicht allein die Mädchen als Nereïden und folglich das von Poseidon ergriffene als Amphitrite, sondern es wird durch ihn, namentlich indem ihm ein schwimmender Delphin beigegeben ist, wodurch er als im Meere befindlich bezeichnet wird, auch die Örtlichkeit, wo sich die Handlung vollzieht, als Meeresstrand charakterisirt. Dies paßt natürlich auf Naxos, von woher Poseidon die Amphitrite raubt, vollkommen und nicht minder läßt die Mehrzahl der anwesenden und bei dem stürmischen Hereinbrechen des Gottes scheu aus einander fliehenden Nereïden, gar füglich auf den vorher von ihnen um den auch sonst in verwandten Scenen vorkommenden[e]) Altar gefeierten Reigen schließen, auch dann, wenn man den von der Nereus zugeflohenen Nereïde gehaltenen Gegenstand nicht mit Heydemann a. a. O. als Ball, sondern nach der Zeichnung mit Logiotatides als einen Apfel erkennt, welcher dann freilich eine nähere Beziehung auf die Haupthandlung oder auf die eheliche

---

a) Bei Eustath. ad Od. p. 1458. 40. περὶ ἧς ('Αμφιτρίτης) μῦθος ὅτι ἐν Νάξῳ τὴν Ἀμφιτρίτην χορεύουσαν ἰδὼν Ποσειδῶν ἥρπασεν. Ebenso der Schol. mit dem Beisatze: ὅθεν ὑπὸ τῶν ἐγχωρίων Ποσειδωνία ὠνομάσθη ἡ θεός, ὡς καὶ Ἥρα Διαίνη παρὰ Δωδωναίοις, ὡς 'Απολλόδωρος.

b) Zuerst beschrieben und richtig gedeutet von Logiotatides in der Archaeol. Ztg. v. 1866 Anz. S. 254* f.; abgeb. bei Heydemann, Griech. Vasenbilder Taf. I. No. 2, welcher Logiotatides' Erklärung verwirft und das Gemälde in offenbarem Irrthum auf »die Nereide Amymone« bezieht.

c) Vgl. m. Gall. heroischer Bildwerke Taf. VII. No. 4, Taf. VIII. No. 4, 5, 7.

d) Vergl. O. Jahn, Arch. Beiträge S. 29 f.

e) Vergl. Jahn, Arch. Beiträge S. 31. Anm. 59.

Verbindung von Poseidon und Amphitrite schwerlich hat, wie sie Logiotatides (a. a. O. S. 255*) annimmt. Wenn so dies Gemälde ziemlich sicher als auf die von Eustathius überlieferte Sagenwendung bezüglich betrachtet werden darf, verschlägt es für dessen Verständniß Nichts, wie man die Handlung des Nereus und der vor ihm stehenden Frau auffaßt, ob man in Nereus' Gesticulationen mit Logiotatides den Ausdruck seines Unwillens erkennt oder mit Heydemann annimmt, daß er, der Zukunft kundig, die That im voraus gewußt habe und eben im Begriffe sei, dieselbe seiner Gattin Doris zu erzählen.

Weniger sicher, aber dennoch wahrscheinlich bezieht sich auf dieselbe Erzählung

No. 3. das im sorgfältigen Stile des 4. Jahrhunderts ausgeführte, rothfigurige Gemälde auf einem s. g. Oxybaphon (Olla) aus der Campanaschen in der petersburger Sammlung[a]), welches Stephani folgendermaßen beschreibt: »In der Mitte schreitet ein bärtiger Mann (Poseidon), der ein kurzes Panzerhemd [? sollte dies nicht ein Chiton wie der sein, welchen der Gott in No. 2 hat?] und in den Haaren ein schmales Band trägt, sowie einen Gewandstreifen über den linken Arm geworfen hat, heftig mit vorgestreckten Armen nach rechts. Vor ihm flieht eine Frau (Amphitrite) heftig nach rechts, indem sie nach links zurückblickt. Sie trägt einen mit einem braunen Band gegürteten Chiton nebst einem kleinen Überwurf und in den Haaren einen Blätterkranz. In der Linken hält sie einen Delphin. Hinter Poseidon flieht eine zweite . . . . Frau (Nereïde) heftig nach links, indem sie nach rechts zurückblickt. Sie . . . . hält in der Rechten einen Delphin.«

Auf dem Rvs. setzt sich die Scene so fort: »In der Mitte steht ein mit Chiton und Himation bekleideter Mann, dessen Bart- und Haupthaar von weißer Farbe sind (Nereus) in ruhiger Haltung nach rechts gewendet und hält in der Linken ein Skeptron. Auf ihn zu eilt von rechts her eine . . . . Frau (Nereïde) . . . . Hinter ihm eilt eine vierte . . . . Frau (Nereïde) nach rechts, indem sie nach links zurückblickt.« — Allerdings würde durch den Mangel des Dreizacks in der Hand des angreifenden Mannes die Beziehung des Ganzen auf einen poseidonischen Mythus anfechtbar werden, wenn nicht die Frauen des Avs. durch die von ihnen gehaltenen Delphine als Nereïden unzweifelhaft gekennzeichnet würden, denen gegenüber bei dem bärtigen Angreifer in einem Gemälde dieses Stiles an Peleus sicher nicht[b]), also füglich an keinen Andern, als an Poseidon gedacht werden kann[c]).

Eine durchaus verwandte Composition zeigt

No. 4 das rothfigurige Gemälde auf einem Stamnos der würzburger Sammlung (No. 324)[d]), nur daß die Nereïden der Vorderseite keine Delphine halten, Nereus auf dem Rvs. sitzend, mit Scepter und Fisch ausgestattet dargestellt ist, die hinter ihm stehende Frau durch die ihr Haupt bedeckende Haube von den

---

a) (Stephani), Die Vasensammlung der Kais. Ermitage No. 1531.

b) Wie der Verf. der Catal. Campana XI. 52 und Manitius, De antiquiss. Neptuni figura p. 46 wollten.

c) Vergl. wegen des fehlenden Dreizacks auch oben S. 319 f.

d) Ehemals in der Feoli'schen Sammlung, Campanari, Vasi Feoli No. 11, abgeb. bei Gerhard, Auserl. Vasenbb. III. Taf. 182.

übrigen Nereïden unterschieden und wahrscheinlich als Doris charakterisirt wird und endlich, und dies ist die Hauptsache, daß der Angreifer auf der Vorderseite ein Jüngling und daher bis jetzt allgemein für Peleus erklärt worden ist. Die Gründe, aus denen man ihn gleichwohl, wenn auch nicht mit Sicherheit, für Poseidon halten darf, sind oben S. 324 f. angegeben worden.

Außerhalb des Kreises der Vasenbilder wird sich auf die Entführung Amphitrites am wahrscheinlichsten beziehn lassen:

No. 5, ein sehr fragmentirtes Wandgemälde in der Casa del poeta tragico in Pompeji[a], welches Helbig richtig so beschreibt: »Ein Triton mit meergrünem Haar schwimmt heftig bewegt nach rechts, in der Rechten eine Peitsche, um den erhobenen linken Arm ein Band oder eine Schlange [?]. Ihm nach reitet auf einem gezäumten Delphin ein Eros, welcher mit beiden Händen einen Dreizack hält. Beide wenden sich nach der links befindlichen und bereits bei der Entdeckung des Bildes nur im untern Theil erhaltenen Gruppe. Nach dem vorliegenden Stiche stellt dieselbe eine sitzende männliche Figur dar, ... welche eine weibliche . . . . über die Schenkel gelegt hält; gegenwärtig sind von beiden Figuren nur die Beine erhalten. Über dem Triton sieht man Spuren einer nackten männlichen Figur, im Stiche des Mus. Borbon. über dem Eros einen Pferdehuf.« Eben so richtig fügt er hinzu, allem Anscheine nach sei eine Entführung dargestellt, bei welcher Triton und Eros zugegen sind. So haben das Bild auch Andere verstanden, aber die handelnden Personen verschieden benannt. Jahn[b]) hat an eine Entführung der Amymone durch Poseidon gedacht, und zwar veranlaßt durch den Umstand, daß auch bei Lukian[c]) ein Triton den Gott der Amymone zuführt. An Poseidon wird schon des mit dem Dreizack ausgestatteten, delphinreitenden Eros wegen nicht zu zweifeln sein, desto mehr aber an Amymone. Denn es ist sehr die Frage, ob bei ihr überall von einer Entführung durch Poseidon die Rede sein könne. In den gangbarsten Formen der Sage (s. unten Amymone) ist dies gewiß nicht der Fall; wenn aber bei Lukian (a. a. O. § 3) Amymone zu Poseidon sagt: ποῖ με ξυναρπάσας ἄγεις; so zeigen die ein paar Zeilen weiterhin folgenden Worte: τί βιάζῃ με καὶ ἐς τὴν θάλατταν καθέλκεις; ἐγὼ δὲ ἀποπνιγήσομαι ἡ ἀθλία καταδῦσα, daß es sich hierbei wohl darum handelt, daß Poseidon das Mädchen in sein Wellenreich hinabzieht, um dort, wir dürfen annehmen in einer Wassergrotte, wie sie bei Philostrat sen. Imagg. I. 8. sich als Thalamos für Poseidon und Amymone wölbt und wie sie ein seines Ortes zu besprechendes Vasengemälde darstellt, ihrer Liebe zu genießen, nicht aber darum, daß Poseidon Amymone von der Küste von Lerna weg über das Meer an einen andern Ort oder in seinen Palast über das Meer hin entführt habe[d]). Und eben um solch eine Entführung über das Meer hin, wahrscheinlich auf einem mächtigen Hippokampen, handelt es sich in dem Wandgemälde. Mit größerer Wahrscheinlichkeit hat dem-

---

a) Helbig, Wandg. der v. Vesuv verschütteten Städte Campaniens No. 1092, abgeb. Mus. Borbon. III. tav. 52.

b) Griechische Vasenbilder S. 36 f.

c) Lucian. Dial. deor. marin. 6.

d) Dasselbe wird von den Worten des Schol. Eurip. Phoen. vs. 195: ἥρπασέ τε αὐτὴν καὶ ἐμίγη zu gelten haben.

nach Stephani[a]) die von Poseidon Entführte Amphitrite genannt, bei der es sich ja in der That um einen Raub vom Strande von Naxos und um eine Wegführung handelt, welche die dauernde eheliche Verbindung der beiden Meergötter veranlaßt, während wir Amymone schon deshalb als in Argos zurückbleibend zu denken haben, weil ihr von Poseidon empfangener Sohn Nauplios daselbst heimisch war, ehe er Nauplia gründete.

Zu diesen Monumenten, welche die Gewinnung oder Entführung Amphitrites durch Poseidon nach der einen oder der andern Wendung der Sage angehn, stellen sich zunächst diejenigen, welche den Hochzeitszug der beiden Meeresgötter vergegenwärtigen. Hier gebührt ohne Frage die erste Stelle

No. 6, einem großen und schönen Friesrelief in der Glyptothek in München[b]). Gegenüber der ausführlichen und in allem Wesentlichen genauen Beschreibung dieses Reliefs bei Jahn und gegenüber seinem dem Verständniß keine Schwierigkeit bietenden Inhalte wird hier die sachliche Besprechung kurz gefaßt werden dürfen, während die Beifügung einiger Erörterungen über die Composition und die kunstgeschichtliche Stellung des Denkmals nicht wohl zu vermeiden ist.

Die Mitte des ganzen Reliefs nimmt der von zwei Tritonen gezogene Hochzeitswagen des Poseidon und der Amphitrite ein, welcher in der Hauptsache die Form eines auf Räder gestellten Thrones hat[c]), dessen Rücken- und Armlehnen mit einem schönfaltigen Tuch überhängt sind. Auf demselben sitzt links Poseidon mit nacktem Oberkörper, von einem Himation verhüllten Beinen, eine (in der Zeichnung im Atlas leider weggelassene) Taenie im reichen, etwas wirren und wie feucht gebildeten Haar und sanftem, fast ein wenig schwermüthigem Ausdrucke des Gesichtes. Mit der Rechten hält er den um den Leib der Tritonen geschlungenen Leitriemen, die Linke liegt bequem geöffnet auf der Armlehne des Wagens; die Frage, ob der Gott in dieser Hand einen Dreizack gehalten habe, ist schon oben S. 320 als zweifelhaft bezeichnet worden. Rechts neben dem Gemahle sitzt Amphitrite, ganz und tief in den bräutlichen Schleier eingehüllt, auch sie mit ernstmildem Ausdrucke des schönen Antlitzes. Von den beiden den Wagen ziehenden Tritonen spielt der rechte die Lyra, während derjenige links auf einer ergänzten, aber ohne Zweifel richtig ergänzten Muscheltrompete bläst, welche an die Stelle der bei gewöhnlichen Hochzeiten üblichen Flöte getreten ist. Dem Wagen folgt, von einem gewaltigen Hippokampen getragen, in dessen Schwanzwindungen gelagert sie von hinten gesehn wird, eine mit einem ganz dünnen Chiton und um die Beine geschlagenen Himation bekleidete Nereïde, welche in der Linken eine theilweise ergänzte Schale hält, in welche sie aus einer in der Rechten erhobenen Kanne einschenkt. Ein kleiner Eros, welcher auf unbegreifliche Weise

a) Compte-rendu etc. pour l'année 1864 S. 222.

b) Jetzt No. 115, s. Brunn, Beschreib. d. Glyptothek 2. Aufl. S. 144 ff., früher No. 116; abgeb. mit manchen kleinen Ungenauigkeiten in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1854 Taf. 3—8, nach Photographie vom Original im Atlas Taf. XIII. No. 16. Vergl. außerdem Urlichs, Skopas S. 128 ff. und Stark im Philologus Bd. XXI. S. 444 ff. Die Ergänzungen sind bei Brunn genau verzeichnet.

c) Jahn a. a. O. S. 164. Note 12 vergleicht mit Recht die Beschreibung bei Photius v. ζεῦγος. ζεῦγος ἡμιονικὸν ἢ βοϊκόν. τὴν λεγομένην κλινίδα, ἥ ἐστιν ὁμοία διέδρῳ, τὴν τῆς νύμφης μέθοδον ποιοῦνται κτλ.

auf dem stark bewegten linken Vorderbeine des Seerosses steht, hält dasselbe am Zügel, während ein zweiter auf dem in mächtigen Windungen arbeitenden Schweife desselben ruhig sitzend und nach außen schauend dargestellt ist. Den Abschluß nach dieser Seite bilden zwei weitere Nereïden, von denen die eine mit einem blattförmigen Fächer in der Rechten, einen nicht sicher bestimmbaren Gegenstand mit der Linken auf dem Schooß haltend, auf dem Rücken eines mit bärtigem Kopfe restaurirten Triton getragen wird, auf dessen Schulter sie vertraulich den rechten Arm stützt, während die zweite, von der außer dem wie bei der erstern ergänzten Kopfe nur wenig zu sehn und die ohne Attribute ist, auf einem ganz gewaltigen Seedrachen reitet, den ein voranschwebender, bis auf den einen Flügel ganz der Restauration angehörender Eros an einem Leitseile zu führen scheint. Dieser ersten, von rechts nach links bewegten Zughälfte begegnet in der entgegengesetzten Richtung die zweite; voran auf einem Hippokampen nach Frauenart reitend eine reicher und völliger als die übrigen Nereïden bekleidete weibliche Person, deren Haupt mit dem Kekryphalos (oder Sakkos) bedeckt ist und welche in beiden Händen ein Paar lodernder Fackeln dem Brautpaar entgegen erhebt. Brunn hat sie, ohne Zweifel mit Recht als die Brautmutter, die Okeanide Doris bezeichnet[a]). Auf den Schweifwindungen ihres Hippokampen sitzt wiederum im Wesentlichen ruhig ein kleiner Eros (Kopf modern), welcher den Zügel des nun folgenden Seestieres hält. Auf diesem reitet, ebenfalls quer sitzend, rückwärts gewendet, aber voraus blickend eine Nereïde, welche ein wie es scheint rundes Kästchen (Kibotos) in den Händen hält (l. Arm u. l. Hand ergänzt), während auch hier, entsprechend dem andern Ende und eben so durch einen Pfeiler, auf welchen zurückzukommen sein wird, von der Mitte getrennt, ein Nereïdenpaar den Abschluß bildet. Von diesen wird die vordere, wie jene gegenüber, auf dem Rücken eines, hier jugendlichen Triton oder Seekentauren getragen, auf welchen sie den schönen, nur unterwärts bekleideten und von hinten zu sehenden Körper bequem gelagert hat, mit der Rechten auf die Mitte des Zuges hindeutend, welcher ihr zu ihr zurückblickender Träger eifrig zuzustreben scheint. Die zweite Nereïde, von der hinter einem von ihr gehaltenen, unerklärbaren, breiten Gegenstande nur der Kopf sichtbar wird, reitet, wiederum wie ihr Gegenüber, auf einem mächtigen Seedrachen, dessen Zügel der Triton in der rechten Hand hält, während seine Linke darunter, in Gewand eingehüllt sichtbar wird. Nicht unausgesprochen bleiben soll der Zweifel, ob das Relief mit den beschriebenen Figuren vollständig erhalten sei oder ob an beiden Enden ein Stück fehle. Rechts wie links nämlich, rechts oberhalb des langen Fischschweifes des Triton, links unten neben dem Fuße der auf dem Triton gelagerten Nereïde sind noch Stücke von Fischschwanzwindungen zu sehn, deren Zusammenhang mit den ganz dargestellten Seewesen durchaus unklar ist und von denen besonders derjenige links wie von dem Ende der Platte abgeschnitten aussieht. Fehlt aber links ein Stück, so muß bei der vollkommenen Regelmäßigkeit der Entsprechung in den beiden Seiten der Composition dieselbe auch rechts noch weiter fortgesetzt gewesen sein und die Länge des ganzen Reliefs würde dann über die erhaltenen 8,88 M. noch hinausgegangen sein.

Daß in diesem Relief sich alle charakteristischen Merkmale des Hochzeitszuges

a) Vergl. die ähnliche Kopfbedeckung der vermutheten Doris in No. 2 u. 4.

finden, hat Jahn (a. a. O. S. 164 ff.) näher erörtert, hier sei nur kurz auf die Einholung der Braut auf dem Wagen des Bräutigams unter zahlreichem Gefolge, die Verschleierung der Braut, die Musik von Saiten- und Blasinstrument (αὐλοὶ φόρμιγγές τε Il. XVIII. 495) und die von der Brautmutter getragenen Fackeln als auf das Wesentlichste hingewiesen; auch ist hierüber bei den verschiedenen Erklärern kein Zweifel und keine Verschiedenheit der Ansicht. Anders verhält es sich mit der Gesammtcomposition unter künstlerischem Gesichtspunkt und mit der kunstgeschichtlichen Stellung des Denkmals.

Anlangend die Gesammtcomposition ist am auffallendsten die Zweitheiligkeit des dargestellten Zuges und der Umstand, daß sich die beiden Hälften in der Mitte begegnen, anstatt daß das Ganze sich in einer Richtung fortbewegte. Wenn freilich Jahn (S. 165) von der Doris als von einer »dem Wagen voraufziehenden Frau mit den angezündeten Fackeln« redet[36], so hebt er mit diesem Ausdrucke die Zweitheiligkeit auf, irrt aber auf's entschiedenste. Brunn (S. 147) sucht hier zu vermitteln, und zwar indem er schreibt, daß, obwohl sich die verschiedenen Gruppen nach dem Centrum zu bewegen und dort auf einander zu stoßen scheinen, der Beschauer dennoch den Eindruck empfange, als bewege sich der Zug in einer einzigen Richtung fort. Dies meint er näher folgendermaßen motiviren zu können: »Durch eine perspectivische Neigung der Rücklehne des Wagens und durch die ovale Form des Rades, sowie dadurch, daß der eine der ziehenden Tritonen in der Vorderansicht gebildet ist, erhält der ganze Wagen eine Wendung nach außen gegen den Beschauer zu, während eben so auch das Seeroß der Doris sich nach außen dreht (?), so daß beide Gruppen sich nicht begegnen, sondern von zwei fast entgegengesetzten Seiten aus dem Beschauer entgegen zu kommen scheinen. Daß aber ferner die beiden Flügel, welche sich an diese Spitzen des Zuges anschließen, gewissermaßen nach hinten zurückweichen, ist durch das besondere Maß der Ausführung erreicht worden .... Je mehr die Entfernung vom Mittelpunkte wächst, um so mehr nimmt auch das Maß der Ausführung ab, so daß gegen die Enden zu die Arbeit wie vernachlässigt und fast nur in großen Massen skizzirt erscheint. Grade dadurch ist aber erreicht, daß das Auge bestimmt auf die Mitte hingeführt wird, daß diese dem Beschauer entgegen zu kommen scheint, während die Flügel noch in einiger Entfernung zurückbleiben.« Dies sind denn freilich in mehr als einem Betracht sehr bedenkliche Sätze. Es muß allerdings dem Auge eines Jeden überlassen bleiben, ob es den von Brunn geschilderten Eindruck empfängt oder nicht, aber die Mittel, durch welche dieser angebliche Eindruck erreicht sein soll, erheischen eine etwas nähere Beleuchtung. Richtig geschildert ist die perspectivisch verschobene Ansicht des Wagens; allein diese war abgesehn von allem Andern deshalb nöthig, weil bei einer streng eingehaltenen Profilansicht die Figur des Poseidon diejenige der Amphitrite so gut wie gänzlich und der vordere (linke) Triton den hintern (rechten) zum größten Theile gedeckt haben würde. Der Künstler dieses Reliefs ist hier nicht anders verfahren, als der Meister des Parthenonfrieses in der Darstellung der Zyga des Reiteraufzuges an der Nord- und Südseite[a]), wo doch von einer Wendung des Zuges dem Beschauer entgegen

a) Michaelis, Der Parthenon Taf. 10 u. Taf. 13.

entfernt nicht die Rede sein kann. Das sind einfache Consequenzen der Gesetze der Reliefbildnerei und die Zusammenstellung des mit dem Oberkörper in der Vorderansicht gebildeten Triton und des in der Profilansicht dargestellten zweiten neben ihm entspricht einer meistens beobachteten Gewohnheit derselben Kunst[a]). Daß sich auch das Seeroß der Doris nach außen, dem Beschauer entgegen wende, ist schon oben durch ein beigefügtes Fragezeichen als thatsächlich irrig bezeichnet worden; lediglich den Kopf wendet dasselbe um, weil derselbe gradaus gerichtet mit dem Arm des Triton häßlich zusammengestoßen wäre und den emporgerichteten Fischschwanz verdeckt hätte; sein ganzer Körper bewegt sich in reiner Profilansicht, genau so wie diejenigen des zweiten Hippokampen, des Seestieres, der Seedrachen, des Seekentauren am linken Ende. Was sodann die nach den Enden hin abnehmende Ausführung des Reliefs anlangt, ist es wahr, daß sich hier einige Unklarheiten finden, welche aus der Abbildung besser zu ersehn, als mit Worten ohne Weitläufigkeit zu schildern sind (vgl. nur den l. Arm der Nereïde auf dem Seekentauren und den Hals der zweiten Nereïde am linken Ende, den rechten Arm der Nereïde, deren Kopf neben dem des Seedrachen am rechten Ende sichtbar wird, die Unbestimmbarkeit der von den Nereïden dieser Endgruppen gehaltenen Gegenstände). In der Hauptsache aber muß die Richtigkeit der Beobachtung in Abrede gestellt werden und auch hier genügt ein Blick auf die nach photographischer Vorlage gemachte Abbildung im Atlas um Jeden, auch den, welcher das Original und Abgüsse nicht kennt, zu überzeugen, daß die menschlichen und thierischen Formen der Gestalten an den Enden des Reliefs weder weniger kraftvoll noch weniger durchgearbeitet sind, als diejenigen der Gestalten in der Mitte. Wäre dieses nicht der Fall, müßte Brunns Beobachtung anerkannt werden, so wäre damit zugleich über die Entstehungszeit des Reliefs in einem Sinne entschieden, mit dem sich Brunn am wenigsten einverstanden erklären würde. Denn ganz gewiß giebt es kein Relief aus guter griechischer Zeit, welches eine solche größere Entfernung einzelner Theile auf diese oder auf eine andere Weise zu vergegenwärtigen auch nur versuchte, weil dies gegen die Stilgesetze des Reliefs verstößt, am wenigsten aber ein solches, welches diesen Eindruck durch Mittel zu erreichen strebte, welche dem Gebiete des Malerischen angehören. Dergleichen könnte, wenn überhaupt in antiker Kunst, höchstens bei einem Product aus römischer Zeit angenommen werden, in welcher das Relief in Folge seiner Reproduction malerischer Compositionen angefangen hat, malerische Momente in seine Darstellungsmittel aufzunehmen[b]).

Wenn die Sache sich nun aber so verhält, so wird man nicht umhin können, in der That zwei einander begegnende Züge anzuerkennen, bei denen an der Spitze des einen das Brautpaar, an der Spitze des andern die Brautmutter sich befindet. Wie man sich dies erklären und zurechtlegen will, ist eine offene Frage. Möglich, daß beide Zughälften demnächst abschwenken und eine gemeinsame Rich-

---

a) Vergl. z. B. die Paare in der Götterversammlung des östlichen Parthenonfrieses, Michaelis a. a. O. Taf. 14.

b) Vergl. besonders Philippi, Über die röm. Triumphalreliefe und ihre Stellung in der Kunstgeschichte in den Abhh. d. k. sächs. Ges. d. Wiss., Phil.-hist. Classe VI. S. 247 ff., besonders S. 268 ff.

tung einschlagen werden, möglich, daß hiervon die erste Andeutung in der Richtung von Poseidons Wagen gegeben werden soll, möglich aber vielleicht auch, daß die Composition auf einem andern, von uns noch nicht erkannten Grunde ruht. Soll dieser aber jemals gefunden werden, so darf man sich vor Allem über die Thatsache nicht täuschen, wie es Brunn gethan hat.

Auch sonst ist in diesem Relief noch das Eine und das Andere auffallend und unaufgeklärt. Auffallend muß man es nennen, daß in dem ganzen Bilde jede Andeutung des Wassers fehlt, in welchem doch alle hier dargestellten Wesen, Tritonen und Seeungeheuer nicht nur allein sich bewegen können, sondern hier offenbar sich bewegend gedacht werden. Allein dies mag sich mit Brunn aus der sogleich näher zu besprechenden architektonischen Bestimmung des Reliefs erklären lassen. Unaufgeklärt dagegen ist vor Allem die Bedeutung der beiden flachen Pilaster, durch welche die beiden Eckgruppen von der Mitte der Composition geschieden werden. Brunn hat (S. 147) dieselben daraus zu erklären versucht, »daß das Relief ursprünglich als Theil eines architektonischen Ganzen gearbeitet war, wahrscheinlich als Fries an der Vorderwand eines sechssäuligen Tempels, so daß die etwas breitere centrale Doppelgruppe sich über der Thür der Cella befand, die isolirten Nereïden den zunächst folgenden Intercolumnien, die Pilaster den Ecken der Cella, die Nereïdenpaare der Breite der Seitenhallen entsprachen.« In der Annahme, daß das Relief den Fries an der Vorderseite eines sechssäuligen (oder korinthisch viersäuligen) Tempels gebildet habe, ist Brunn Urlichs (Skopas S. 128 f.) vorangegangen, welcher auch auf mehre Tempel von wenigstens annähernd ähnlichen Dimensionen hingewiesen hat; hiergegen ist auch nicht eben viel einzuwenden. Allein Brunns Annahme, daß die Gliederung des Baues, welchen der Fries schmückte, sich nicht etwa in der rhythmischen Gliederung des Reliefs ausspreche, wie dies im östlichen Parthenonfries und in besonders deutlicher und feiner Weise im östlichen Friese des s. g. Theseion der Fall ist[a]), sondern daß aus ihr die beiden, innerhalb der Composition so befremdlichen Pilaster stammen, ist im höchsten Grade bedenklich, weil sich in keinem der auf uns gekommenen verwandten und vergleichbaren Monumente etwas auch nur entfernt Ähnliches wiederfindet und man doch wahrlich nicht wird sagen wollen, die Erscheinung sei eine natürliche und geschmackvolle und ihre durch Brunn gegebene Erklärung bedürfe deswegen der Begründung durch ein analoges Vorkommniß nicht. Ob, wie dies in Vasengemälden, aber freilich auch nur in solchen, etwas Gewöhnliches ist, durch diese Pfeiler Gebäude angedeutet werden sollen, etwa die Behausung des Nereus, aus welcher Poseidon die Braut abholt, das mag dahinstehn und soll gewiß nicht behauptet werden; aber das muß man doch sagen, im Zusammenhange mit der Composition und der dargestellten Scene müssen diese räthselhaften Pilaster stehn und wir werden nicht glauben dürfen, sie erklärt oder verstanden zu haben, bis wir vermocht haben, diesen Zusammenhang nachzuweisen.

Auch in Betreff der kunstgeschichtlichen Stellung dieses Reliefs gehn die Ansichten noch nicht zusammen. Jahn, welcher die große Schönheit, Kraft und Frische, dabei die überall in den Nereïdengestalten im Gegensatze gegen Er-

---

a) Vgl. Friederichs, Bausteine z. Gesch. d. griech.-röm. Plastik I. S. 137 f.

scheinungen, welche in der spätern Kunst gäng und gebe sind, gewahrte keusche und ernste Haltung nach Gebühr hervorgehoben und gepriesen hat, meint zwar, kein Werk unter den uns erhaltenen sei mehr geeignet, als dieses, uns von dem Stile des Skopas und seiner Schule einen Begriff zu geben, nimmt aber gleichwohl Anstand, den Fries gradezu für ein Werk eben dieser Schule zu erklären, obwohl er ihn den Zeiten der schönsten Kunstblüthe zuschreibt. Urlichs (Skopas S. 129) glaubt getrost einen Schritt weiter thun und behaupten zu dürfen, der Fries sei aus der Werkstatt des Skopas als Begleiter der von seiner Hand ausgeführten Statuen (der berühmten Achilleusgruppe) hervorgegangen und verhalte sich zu diesen ähnlich wie die Reliefe des Parthenonfrieses zu den verlorenen Originalwerken des Phidias. Ja er nimmt an (S. 130), daß der münchener Fries denselben Tempel des Poseidon zierte, woraus Cn. Domitius Ahenobarbus die Gruppe mitbrachte, womit er nicht behaupten will, daß er grade an derselben Stelle des Gebäudes sich befand: er könne eine Balustrade oder irgend eine größere Abtheilung geschmückt haben [?]. Urlichs sucht diese seine Ansicht auch noch mit der topographischen Argumentation zu stützen, daß der Palast Sta. Croce, in welchem das münchener Relief früher aufgestellt war (ohne daß wir freilich wissen, woher dieses in denselben gekommen und ob es in der Nähe gefunden ist), in der Region Roms, dem Circus Flaminius, liegt, wo sich der von Cn. Domitius erbaute und mit Skopas' Achilleusgruppe geschmückte Tempel befand. Während nun Brunn (a. a. O. S. 150), obwohl er den Mangel des Zeugnisses über die Herkunft des Frieses beklagt, Urlichs' Vermuthung, daß der Fries mit der Statuengruppe in enger Verbindung gestanden habe, als einer »gewissen Wahrscheinlichkeit« nicht entbehrend bezeichnet und auch seinerseits dem Fries ein ähnliches Verhältniß zu Skopas zuspricht, wie es der Parthenonfries zu Phidias hat, stemmt sich Stark (a. a. O. S. 444) dieser Ansicht entgegen. Er will sich dabei nicht auf den bei wiederholter Betrachtung von dem Werk empfangenen Eindruck berufen, welcher ihm dasselbe als ein schönes Zeugniß jener reproducirenden Thätigkeit attischer Künstler auf dem Boden Roms (in der s. g. neuattischen Schule) erscheinen ließ, dagegen glaubt er bezweifeln zu müssen, daß man dem Skopas jene spielenden, scherzenden, die Seeungeheuer zügelnden vier Erotenkinder zutrauen dürfe, die mehr im Geist alexandrinischer Poësie erfunden seien, als im Geiste der Kunst eines Skopas, des Meisters der megarischen Erotengruppe (Urlichs Skopas S. 90), in welcher Eros, Himeros und Pothos nicht Kinder, sondern zarte Knaben an der Grenze des Jünglingsalters waren. — Die Frage, wie früh man neben der ernstern Jünglingsgestalt des Eros die kindliche als in der Kunst angewendet wird annehmen können, kann hier nicht beiläufig erörtert werden; mag aber auch der kindlich gestaltete Eros, auch eine Mehrzahl kindlicher Eroten vielleicht etwas früher als zu der Zeit annehmbar sein, auf welche Stark hier hinweist, immerhin bleibt neben ihrer in der That spielenden Verwendung im münchener Friese noch Eins übrig, welches gegen die unmittelbare Zurückführung desselben auf Skopas' Zeit oder gar Werkstatt sprechen dürfte. Das ist der scheinbar geringfügige Umstand, auf den schon oben gelegentlich hingewiesen worden ist, daß die Art, wie drei dieser Eroten, der eine auf dem Fuß eines galoppirenden Hippokampen stehend, die zwei anderen auf den mächtig bewegten Schwanzwindungen von Meerungeheuern ruhig sitzend, angebracht sind, von einer in hohem Grade

unlebendigen Auffassung der Kunst Zeugniß ablegen. Denn die Stand- und Sitzpunkte dieser Eroten sind ja nur im Kunstwerk unbewegte, bei der Vorstellung wirklichen Lebens der dargestellten Wesen dagegen so bewegte, daß man behaupten kann, so gut wie auf diesem Pferdebein und auf diesen Schweifwindungen könnte Jemand, und wär's zehnmal ein geflügeltes Wesen, auf den Flügeln einer arbeitenden Schiffsschraube Platz nehmen. In der spätern Kunst kommt dergleichen und Ähnliches freilich oft genug vor, für die Zeit der höchsten Blüthe dagegen, welche den bildnerisch geschilderten Vorgang lebendig auffaßt und als lebendig darstellt, wird sich kein Beispiel finden lassen, welches diesem an die Seite gestellt werden könnte [37]).

Hiernach aber wird man wohlthun, zu Jahns maßvoller Ansicht über den Fries zurückzukehren, in welchem man immerhin eine starke und nahe Anlehnung an die von Skopas, eben in seiner berühmten Meerwesengruppe, geschaffenen und ausgestalteten Formen von Tritonen, Hippokampen et multa alia marina anerkennen, von dem man daher auch immerhin glauben mag, daß er mehr als irgend ein anderes erhaltenes Werk geeignet ist, uns von der Kunst des Skopas in dieser Richtung eine Vorstellung zu geben, ohne ihn gleichwohl in seiner Gesammtheit der Werkstatt oder der Zeit des Skopas zuzuschreiben.

Denn in Betreff dieser Gesammtheit muß man doch mit Stark (a. a. O.) sagen, liegt es eben so nahe, »dieses schöne Relief der anmuthigen Porticus Octavia ad circum Flaminium, also in der Gegend des Palastes Sta. Croce, zuzuschreiben, welche eine Stiftung des Cn. Octavius in Folge seines Seesieges über Perseus von Makedonien war und welche daher füglich einen auf Poseidon bezüglichen Schmuck aus der Hand der damals von Hellas herübergewanderten Colonie griechischer Künstler wie Polykles, Timokles, Timarchides erhalten haben mochte«.

In gradezu überraschender Weise kehrt eine Reihe von Motiven dieses Reliefs wieder in

No. 7, einem im Jahr 1869 in einem kleinen Hause in Pompeji [a]) ausgegrabenen und in das Museum von Neapel geschafften Mosaïk [b]), welches ohne Zweifel von dem Relief abhängig ist, ohne daß man es gleichwohl weder im Ganzen, noch in irgend einer Einzelheit als eine bloße Copie desselben bezeichnen könnte. Der wesentlich so wie im Relief gestaltete, nur an der Rückenlehne nicht drapirte, dagegen an der Armlehne mit einem Triton geschmückte Brautwagen des Götterpaares ist hier von links nach rechts gewendet, wovon es eine Folge ist, daß auch die Insassen ihren Platz gewechselt haben, Poseidon dem Beschauer zunächst rechts, Amphitrite zu seiner Linken sitzt. Der Gott, welcher, wie in dem Relief ernst aber milde vor sich blickt, hält hier einen leichten Dreizack in der Rechten, ist beträchtlich weiter in sein Gewand gehüllt und führt nicht das Leitseil der seinen Wagen ziehenden Meerwesen; Amphitrite zu seiner Seite, ähnlich,

---

a) Reg. IX. Ins. 2. Eingang No. 27 bei Fiorelli, Relaz. degli scavi di Pompei p. 59 tav. XI, vergl. Giornale degli scavi di Pompei N. S. II. p. 10.

b) Abgeb. im Giornale degli scavi di Pompei II. tav. 1 mit Text von Brizio das. p. 36 sqq., vergl. Trendelenburg im Bull. dell' Inst. von 1871 p. 177 und R. Engelmann in Lützows Zeitschrift für d. bild. Kunst VII. S. 67. S. Atlas Taf. XIII. No. 13 (nach Photographie und Zeichnung Discannos vom Originale).

aber weniger dicht verschleiert, als in dem Relief, das Haupt mit einer goldenen Stephane geschmückt, sieht verschämt vor sich nieder oder auf einen Erosknaben, welcher sich, wie es scheint eine freie Zuthat des Mosaïcisten, nach einem nicht selten, zumal auch in pompejanischen Wandgemälden nachweisbaren Motiv[a]), schelmisch und zutraulich mit dem Ellenbogen auf ihr Knie lehnt. Der Wagen wird nicht wie im Relief von zwei Tritonen, sondern von einem solchen und einem Seekentauren gezogen, welcher letztere demjenigen am linken Ende des Reliefs nachgebildet scheint, aber mit Pferdevorderbeinen anstatt der gewaltigen Seethiertatzen gebildet ist. Während der Triton wie derjenige rechts im Relief die Lyra spielt, bläst der Seekentaur nicht wie der Triton links im Relief die Muscheltrompete, sondern in einer sehr schwungvoll erfundenen Stellung die Doppelflöte. Unter dem Wagen und dem Gespann ist das im Relief fehlende Wasser mit einigen flachen und unregelmäßigen Wellenlinien angegeben.

Im untern Theile des Bildes sind zwei Nereïden angebracht, von welchen die eine auf einem lyraspielenden Seekentauren, die andere auf einem Seedrachen reitet, welcher letztere auch ziemlich augenscheinlich aus den Seedrachen des Reliefs abgeleitet ist. Beide Nereïden sind verschleiert, die vordere ohne jegliches Attribut, während die hintere, welche eine Stephane im Haare trägt, den auch im Relief vorkommenden blattförmigen Fächer hält, zugleich aber mit einem dort nicht vorkommenden Motive den Zeigefinger zum Mund erhebt, als wenn sie auf das bei der heiligen Handlung gebotene Schweigen hindeuten wollte. Ihr ist außerdem ein traulich mit ihr kosender Erot beigegeben, der Brizio (a. a. p. 37) veranlaßte, sie für Aphrodite zu erklären, worin ihm Trendelenburg (a. a. O.) mit Recht widersprochen hat. Völlig begründet ist dagegen die Bemerkung Brizios (p. 38 sq.), daß die Anbringung der beiden Gruppen unter einander oder im Vorder- und Hintergrunde, welche durch die quadratische Form der Bildfläche nothwendig gemacht werden, mit ihrer Composition nicht in Übereinstimmung sei und deutlich auf ein Vorbild wie das münchener Relief hinweise, in welchem sie auf einander folgten. Auch kann man nach der richtigen Bemerkung Trendelenburgs (p. 178), daß die Blicke beider Nereïden und beider Eroten im untern Theile des Bildes auf einen Punkt gerichtet sind, als der sich nur das Brautpaar denken läßt, nicht zweifeln, daß die unteren Gruppen eigentlich dem Brautwagen folgen sollten. Wenn sich hier also das Compositionstalent des Mosaïcisten bei der Umbildung der in seinem Vorbilde gegebenen Gruppen unzulänglich erweist, so ist wahrscheinlich ein noch stärkerer Beweis seiner erschlafften Phantasie in dem zweiten Eroten gegeben, welcher, über der größten Windung des Schweifes des Seedrachen schwebend, ein Stück Riemen oder Zügel in den Händen hält, ohne daran irgend Etwas zu führen.

Ein Blick auf das Relief genügt, um zu zeigen, daß er dem kleinen Eroten entspricht, welcher, auf dem Schweife von Doris' Hippokampen sitzend, den Zügel des Seestieres hält, auf welchem die folgende Nereïde reitet. Ohne Zweifel hat der Mosaïcist diese Figur entlehnt, aber, obwohl er sie umbildete und nicht übel aus einer sitzenden in eine schwebende verwandelte, nicht daran gedacht, ein

a) Vergl. Brizio a. a. O. p. 37. Note 1.

Motiv zu ändern, welches im Vorbilde durchaus klar und anmuthig, in seiner Wiederholung sinnlos geworden ist.

Wenn nun auch die bei aller Freiheit im Einzelnen hier unzweifelhaft vorliegende starke und wahrscheinlich unmittelbare Benutzung des Reliefs durch den Mosaïcisten — für das Gegentheil, die Annahme eines Zwischengliedes liegt wenigstens kein Anhalt vor — schließen läßt, daß das Relief zur Zeit der Anfertigung des Mosaïks ein bekanntes und berühmtes, also aller Wahrscheinlichkeit nach öffentlich aufgestelltes Monument war, wie das auch schon oben in voller Übereinstimmung mit allen übrigen Erklärern des einen und des andern Kunstwerkes angenommen worden ist, so darf man doch nicht verkennen, daß damit über die Entstehungszeit des Reliefs Nichts ausgesagt wird, daß dieses vielmehr dem pompejaner Künstler als Vorbild grade so gut dienen konnte, wenn es in der Periode der griechischen Renaissance in Rom entstanden, als wenn es eine Arbeit aus der Zeit und der Werkstatt des Skopas gewesen ist.

Weniger den Hochzeitszug im eigentlichen Sinne wie die beiden vorhergehenden Monumente, als eine Fahrt des Meergötterpaares durch sein Reich schildert

No. 8, ein großes in Constantine gefundenes und nun im Museum des Louvre aufbewahrtes Fußbodenmosaïk[a]).

Auf einem goldenen, von vier Seerossen gezogenen Wagen stehn neben einander, in der reinen Vorderansicht dargestellt, links Poseidon, nackt bis auf den über die linke Schulter hangenden dunkeln Mantel, den Dreizack mit goldenem Stiel leicht in der Linken haltend, mit einer hellen Binde im dunkelbraunen Haare, wesentlich in dem Typus, welcher früher seines Ortes[b]) in verschiedenen Monumentgattungen nachgewiesen ist, rechts neben ihm Amphitrite. In Stellung und Tracht genau der in verschiedenen Denkmälern mit Ares gruppirten Aphrodite[c]) entsprechend, legt sie, die nur um die Beine mit einem rothen, blau gefütterten Gewande bekleidet, mit einer goldenen Haarbinde und goldenen Armbändern an den Oberarmen geschmückt ist, ihre Linke zärtlich um den Nacken des Gottes, während sie mit der Rechten seinen Arm oder seine Brust leise berührt. Dabei ist ihr Blick liebevoll auf den Gatten gerichtet und begegnet dem seinigen. Beide Götter haben einen innen weißen, außen bläulichen Nimbus, ohne Zweifel nur die Andeutung des allen Gottheiten gemeinsamen Lichtglanzes[d]) um das Haupt, welcher nach oben röthlich gefärbt erscheint, als sähe man durch ihn hindurch das rothe Tuch, welches sich im Bogen über der Gruppe bauscht und von zweien zur Seite fliegenden Eroten nicht ohne Anstrengung an den Enden gehalten wird, was nicht übel den Gegenzug der Luft und folglich die rasche Fahrt des Wagens vergegenwärtigt. Der Umstand, daß Eroten das Tuch haltend den

a) Abgeb. in der Exploration scientif. de l'Algérie, Arch. pl. 139—40 (innerhalb des ganzen Fußbodens), 141—142 das Hauptmosaïk allein; dies ist, nicht zum besten, wiederholt in der Archaeol. Ztg. von 1860 Taf. 134 mit Text von Jahn S. 120 ff. S. Atlas Taf. XIII. No. 12.

b) S. oben S. 284 die madrider Statue, S. 306 Reliefe 10, 10 a, S. 314 Gemälde B.

c) Vgl. das Verzeichniß in m. Gesch. d. griech. Plastik II². S. 391 Anm. 61 u. s. Denkm. d. a. Kunst II. No. 290, 291, 291 a.

d) Vergl. Stephani, Nimbus u. Strahlenkranz S. 19.

Wagen begleiten, bezeichnet das Götterpaar in demselben allerdings als Liebende, da aber sonst jede Andeutung des Bräutlichen bei Amphitrite oder des Hochzeitlichen überhaupt fehlt, wird man das Bild in dem oben angegebenen allgemeinern Sinn aufzufassen haben.

Die vier Rosse von dunkeler, ins Blaugraue und Grünliche, also Meerfarbe hinüberspielender Farbe sprengen mit ihren nach der Form gewöhnlicher Pferde ohne jede Zuthat von Flossen u. dgl. gestalteten Oberkörpern lebhaft gradan; ihre Fischschwänze erscheinen unter ihnen in einer seltsamen Weise in zwei getrennten, gewundenen Stücken, die wie abgehackt aussehn, aber offenbar als zum Theil vom Wasser bedeckt und den Blicken entzogen verstanden werden sollen; sie sind mit rothem, goldgeschmücktem Geschirr versehn, die Zügel am Rande des Wagens befestigt.

Das Wasser, durch welches die Fahrt geht, ist zunächst als Element in wunderlicher Weise durch eine große Anzahl durch das ganze Feld verstreuter, blau und schwarz gefärbter, zackiger Stückchen angedeutet, die ohne Zweifel kleine Wellen bedeuten sollen. Daneben erscheinen wiederum durch das ganze Feld hin allerlei theils ganz, theils halb, also wie halb vom Wasser bedeckt dargestellte Fische, ein paar Sepien und wenigstens eine große Seeschnecke. Was für »frutti di mare« speciell endlich die ebenfalls an den verschiedensten Stellen angebrachten rundlichen und ovalen, roth dargestellten Gegenstände bedeuten sollen, mag dahinstehn; Jahn (S. 122) nennt sie Muscheln. Im untern Theile des Bildes aber, also im Vordergrunde, sind außerdem zwei Fischerbarken unter Segel dargestellt. In beiden steht ein mit dem Fischfange, hier durch die Angel, dort durch die Harpune beschäftigter ganz nackter Mann, welcher von einer ebenfalls ganz nackten Figur begleitet ist, welche man nach der Form der Brüste und nach dem Schmuck eines Korallenhalsbandes für weiblich halten muß und von denen die eine am Steuer, die andere im Vordertheile des Schiffes sitzt. Ganz unten aber, also im nächsten Vordergrunde finden wir wieder mythologische Personen in zwei Nereïden, welche, halb aus dem Wasser auftauchend mit Guirlandenstücken in den Händen neben Delphinen, auf welche sie die Arme stützen, dahinschwimmen, die aber zu dem Wagen und dem Götterpaar in demselben schwerlich irgend eine nähere Beziehung haben. Jahn hat (a. a. O.) vollkommen richtig außer der schon oben S. 218 No. 2 angeführten schwarzfigurigen Kylix das bei Bartoli, Picturae antiquae cryptarum Romanarum tab. 18 abgebildete römische Mosaïk zum Vergleiche herangezogen, in welchem der Meeresherrscher ganz ähnlich mit menschlichen Gestalten, die aus dem Meer ihre Nahrung ziehn, in Verbindung gebracht wird, indem ihn, der auf seinem Viergespanne dahersprengt[a]), außer Nereïden und Seeungeheuern auch Barken mit Fischern umgeben.

Vielleicht ist hier die richtige Stelle, um als

No. 9 einen schon oben S. 342 erwähnten geschnittenen Stein (Sardonyx) der königl. Gemmensammlung in Berlin[b]) einzufügen. Nach Tölkens Angabe hält

---

a) S. oben S. 311. K.

b) Winckelmann, Pierres de Stosch 2. Cl. 9. Abth. No. 452 (als Raub der Amymone gedeutet), Tölken, Erkl. Verz. Cl. III. Abth. 2. No. 174, abgeb. schon bei Maffei, Gemme

die Frau in diesem Bilde einen Delphin als den von Poseidon zu Amphitrite gesandten Liebesboten auf der Rechten; Wieseler aber bemerkt, daß auf dem Abdrucke, nach welchem die Zeichnung in den Denkm. d. a. Kunst gemacht ist, von diesem Nichts zu sehn sei. Und in der That muß man, obwohl die Stellung des rechten Armes in der Zeichnung der Denkm. d. a. Kunst schwerlich ganz richtig wiedergegeben und vielmehr diejenige ist, welche die Gemmentafel III. No. 2. zeigt, es für zweifelhaft erklären, ob auf der Hand des Weibes ein Fisch (ein Delphin auf keinen Fall) liegt, ob also das Attribut vorhanden ist, welches Amphitrite als Nereïde und Gemahlin des Meergottes am sichersten kennzeichnen würde; denn von dem als Liebesboten gesandten Delphin kann bei einem von Amphitrite auf der Hand getragenen Fisch in keinem Falle die Rede sein. Andererseits ist schon oben bemerkt worden, daß Wieseler augenscheinlich irrt, wenn er den Stein dahin beschreibt: »Poseidon entführt auf einem mit vier Rossen bespannten Wagen die sich sträubende Amphitrite«, da von diesem Letzten keine Spur vorhanden ist, vielmehr das von Poseidon mit der Rechten umfaßte Weib vollkommen ruhig neben ihm auf dem Wagen steht. Wahrscheinlich hat die bewegte Stellung Poseidons nicht Wieseler allein, sondern auch die anderen Erklärer veranlaßt, an eine Entführung zu denken; diese bewegte Stellung aber scheint sich theils aus der Art, wie der Gott Zügel und Dreizack in der Linken hält, theils aus der nicht eben geschickten Weise, wie der Steinschneider ihn zu der Geliebten umschauend gebildet hat, genügend zu erklären, auch wenn man eine der im Mosaïk von Constantine dargestellten verwandte Scene annimmt. Handelt es sich um eine solche, so versteht es sich ziemlich von selbst, daß das Weib nur Amphitrite zu nennen ist; aber auch wenn wirklich eine Entführung gemeint wäre, in welche sich die Entführte gelassen, vielleicht gern ergiebt, wird an keine Andere als Amphitrite zu denken sein, da gewiß kein Grund vorliegt, bei einem geschnittenen Steine wie bei den Münzen von Kyme und Adramyttion (oben S. 341 f.) auch nur frageweise an eine unbekannte Localnymphe zu denken und da, wie oben S. 353 bemerkt, Amymone überhaupt nicht über das Meer entführt worden ist. Unter den springenden Pferden ist eine tritonengestaltige kleine Figur angebracht, welche man doch wohl am einfachsten in der That Triton benennen und als Repräsentanten des Meeres, analog den beiden Nereïden im Mosaïk von Constantine, betrachten wird. Denn wenn dieser Benennung und Auffassung nach Wiesélers Ansicht (Denkm. d. a. Kunst S. 34) der Umstand im Wege zu stehn scheint, daß nach der allgemein gangbaren Annahme (Hesiod. Theog. 930) Triton als Sohn des Poseidon und der Amphitrite galt, so hat man gewiß nicht nöthig weder zu glauben, was auch Wieseler als unglaublich hinstellt, der Künstler habe durch Darstellung des Meerwesens eben diese Kindschaft des Triton von Poseidon und Amphitrite vorgreifend andeuten wollen, noch auch das Wesen Glaukos zu nennen, da ja ein Blick auf den münchener Fries und das pompejanische Mosaïk No. 7 genügt, um uns zu zeigen, daß die antiken Künstler nicht das geringste Bedenken empfanden, Tritonen mit dem Hochzeitszuge der beiden mythologischen Eltern des Triton zu verbinden.

---

ant. fig. II. tav. 35 (als Hades u. Persephone erklärt), Denkm. d. a. Kunst II. No. 85. S. Gemmentafel III. No. 2.

Eine Gemmencomposition, welche auf Poseidons und Amphitrites Liebe bezogen worden ist[a]), hat Stephani[b]) mit unzweifelhaftem Recht als modern bezeichnet. Es genügt, um die Unechtheit zu beweisen, abgesehn von allem Andern der Umstand, daß die angebliche Amphitrite, was Tölken nicht bemerkt hat, in der Linken ein in der Scheide steckendes Schwert trägt.

Nicht minder ist die bei Tölken unter No. 175 verzeichnete angeblich antike blaue Paste aus der Stosch'schen Sammlung[c]) als unecht sehr verdächtig, gehört aber auch, wenn sie echt sein sollte, nicht hierher, da der angeblich hinter der von einem Hippokampen getragenen Amphitrite »im Meere wandelnde und sie umarmende« Poseidon, welcher einen umgekehrten, einer modernen Heugabel entsprechenden Zwei-, nicht Dreizack in der Rechten hält, auf keinen Fall Poseidon sein kann.

Hier mag noch als

No. 10 das Gemälde auf einem Stamnos der würzburger aus der Feoli'schen Sammlung[d]) einen Platz finden, dessen Darstellung Welcker[e]) nicht ohne Wahrscheinlichkeit als auf Poseidons und Amphitrites Hochzeit bezüglich betrachtet, ohne daß sie sich mit einer der bisher besprochenen Gruppen von Monumenten genauer zusammenstellen läßt und vielleicht das eheliche Leben der beiden Götter schildert. In derselben hält der bärtige, in Chiton und Mantel gekleidete Poseidon, welcher in der Linken den Dreizack aufstützt, in der Rechten eine verzierte Schale einer Nereïde entgegen, welche, ebenfalls mit Chiton und Himation und mit einer Haube bekleidet, sowie mit Ohrringen geschmückt, in der Rechten eine Kanne, in der Linken einen Fisch hält. Hinter Poseidon steht eine fast eben so bekleidete Frau, welche die Hände grüßend aus dem Mantel hervorstreckt. Auf dem Rvs. nimmt die Mitte Nereus ein, den zwei Nereïden umgeben, von denen die eine einen Zweig in der Rechten erhebt und in der Linken einen Delphin hält, während die andere zwei Äpfel (?) und ebenfalls einen Delphin in den Händen hat. Man könnte an einen häuslichen Willkommengruß Poseidons durch seine Gattin bei der Rückkehr von irgend einer Fahrt denken und die oben S. 335 als Poseidon und vielleicht Amphitrite darstellend angeführten Vasenbilder mit diesem verbinden.

Unter den Monumenten endlich, welche für Einzeldarstellungen der Amphitrite gelten, sind sehr wenig sicher bestimmte. Daß der »Kopf der Amphitrite mit einem Delphin dahinter« auf Denaren der gens Plautia[f]) wenigstens eben so wahrscheinlich die Venus marina darstelle, hat schon Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O. bemerkt; auch für den weiblichen Kopf mit Hals und Schultern

a) S. Tölken, Erklärendes Verzeichniß u. s. w. Nachträge S. 459 No. 174 a. (Carneol). Dieselbe Composition kehrt mit unwesentlichen leichten Varianten in einem angeblichen Aquamarin unbekannten Besitzes bei Cades, Große Abdrucksammlung Cl. I. C. No. 19 wieder.

b) Compte-rendu etc. pour l'année 1866 S. 95. Note 1.

c) Winckelmann, Pierres de Stosch II. Cl. 9. Abth. No. 451.

d) Urlichs, Verz. der Antikensamml. der Univ. Würzburg 3. Hft. S. 81 No. 335 = Campanari, Vasi Feoli No. 11. Die Anführung der Abbildung in Gerhards Auserl. Vasenbb. III. Taf. 182 beruht auf Irrthum.

e) Griech. Götterlehre II. S. 687.

f) Cohen, Méd. cons., Plautia No. 5, Denkm. d. a. Kunst II. No. 80.

auf den Münzen der gens Crepereia[a]) hat derselbe die, weil es sich um eine römische Vorstellung handelt, keineswegs fern liegende Möglichkeit nicht in Abrede gestellt, daß der Name der Salacia demjenigen der Amphitrite vorzuziehn sei. Vier Gemmenbilder, welche Tölken a. a. O. unter den Nummern 176 ff. auf Amphitrite bezieht, werden im Winckelmann'schen Verzeichniß der Stosch'schen Sammlung unter den Nummern 461 ff. wahrscheinlich richtiger als Nereïden bezeichnet. Nur für den aus der Lippert'schen Daktyliothek III. 1. No. 111 in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 81 abgebildeten Stein könnte es zweifelhaft sein, ob die demselben von O. Müller gegebene und von Stephani[b]) wenigstens frageweise anerkannte Benennung: »Amphitrite mit dem Dreizack auf dem Rücken eines mächtigen Tritonen thronend« nicht ihre Berechtigung habe. Indessen hat Wieseler[c]) neuerdings gewichtige Gründe dafür geltend gemacht, daß auch hier vielmehr Aphrodite anzuerkennen sei. Und somit würde man nur etwa für den schönen weiblichen Kopf nebst Hals und Schultern auf einer Gemme des florentiner Cabinets (abgeb. Denkm. d. a. Kunst II. No. 79. b.), weil in ihm, trotz seiner Verwandtschaft mit der Darstellung auf der Münze der gens Crepereia nichts specifisch Römisches, eher etwas specifisch Griechisches vorliegt, den Namen der Amphitrite als wahrscheinlich anzuerkennen und denselben außerdem für die Typen der bruttischen Münzen, welche schon oben S. 271 No. 1 und 293 No. 1 erwähnt worden sind, in Anspruch zu nehmen haben[38]).

B. Amymone[39]).

Die Sage von Poseidons Liebesabenteuer mit der Tochter des Danaos, Amymone, liegt in drei Varianten bei Apollodor[d]), Hygin[e]) und Lukian[f]) vor. Alle drei wissen, daß Amymone von ihrem Vater ausgesandt worden sei, um Wasser zu holen und daß bei dieser Gelegenheit Poseidon ihrer Liebe genossen habe; während aber Lukian berichtet, daß Poseidon, von Triton auf das schöne Mädchen am Strande von Lerna aufmerksam gemacht, sich auf einem Delphin dahin begiebt und, was die Hauptsache ist, sich ohne Weiteres mit Gewalt der Amymone bemächtigt[g]), welche er in das Meer mit sich fortführt, schieben die beiden anderen

a) Cohen a. a. O., Crepereia No. 1, Denkm. d. a. Kunst II. No. 79 a.

b) Compte-rendu etc. pour l'année 1866 S. 93 Note 1.

c) De diis . . . tridentem gerentibus p. 6 mit den Anmerkungen 29—32.

d) Apollod. II. 1. 4. § 10 und nahezu übereinstimmend bei Hygin fab. 169, im ersten, von Muncker ziemlich unzweifelhaft mit Recht einem Glossator beigelegten Theile, ebenso bei dem Mythogr. Vatican. I. 45 und bei Lutatius zu Stat. Theb. II. 433.

e) Hygin a. a. O. im zweiten Theil oder der zweiten Erzählung, wohl der ihm eigenthümlichen.

f) Lucianus, Diall. deor. marin. 6.

g) Übereinstimmend und zum Zeugniß, daß diese Sagenwendung keine Erfindung Lukians sei, sagt auch der Schol. ad Eurip. Phoen. vs. 195: Ἀμυμώνης . . . . ἀπελθούσης εἰς Λέρνην ἀρύσασθαι, ἰδὼν καὶ εἰς ἔρωτα Ποσειδῶν καταστὰς ἥρπασε αὐτὴν καὶ ἐμίγη. Ἐν ᾧ δὲ τόπῳ ἐμίγη, τήν τε τρίαιναν ἔπηξε καὶ πηγὴ ἀνεδόθη, ἐξ Ἀμυμώνης λαβοῦσα τοὔνομα.

Berichterstatter in etwas von einander abweichender Weise einen Satyrn in die Geschichte ein. Apollodor läßt Amymone mit einem Spieße nach einem Hirsche werfen und dabei einen schlafenden Satyrn mit dem Geschosse streifen; dieser will ihr Gewalt anthun, als aber Poseidon erscheint, entflieht der Satyr, während sich Amymone mit Poseidon verbindet, welcher ihr die Quellen in Lerna nachweist[a]). Dagegen berichtet Hygin, Amymone sei bei dem Wassersuchen ermüdet eingeschlafen und bei dieser Gelegenheit habe ihr der Satyr Gewalt anthun wollen. Nun habe sie Poseidons Hilfe angerufen, dieser nach dem Satyrn mit seinem Dreizacke geworfen und dieser sei im Felsen stecken geblieben, der Satyr aber entwichen. Poseidon habe sich nun in der Einsamkeit mit der Jungfrau in ein Gespräch eingelassen und nachdem er erfahren, sie sei von ihrem Vater zum Wasserholen ausgesendet worden, sie umarmt; dafür ihr aber eine Wohlthat erzeigt, indem er sie seinen Dreizack aus dem Felsen ziehn hieß, dem drei Quellen nachsprudelten, welche nach Amymones Namen genannt worden seien[b]). In Betreff des Lohnes der Amymone ist noch die Variante Hygins, mit welcher der Myth. Vaticanus, Lutatius und das Etymol. Magnum übereinstimmen, zu bemerken, nach welcher Poseidon mit dem Stoße der Triaena die Quellen geöffnet habe[c]). Die Verwandlung Amymones in die nach ihr genannte Quelle, von der Nonnos[d]) berichtet, kann hier als für die Kunstwerke gleichgiltig bei Seite bleiben.

Dagegen wird es räthlich sein, den erhaltenen Kunstdarstellungen, welche sich auf diese Sage beziehn, zwei litterarisch überlieferte, beziehentlich — je nach der Ansicht, welche man sich über Philostrats Gemäldebeschreibungen gebildet hat — erfundene voranzustellen, weil sie wenigstens zum Theil als Erklärungsmaterial der erhaltenen dienen können.

No. 1. Eine Erzstatuengruppe im Zeuxippos in Constantinopel wird von Christodor[e]) dahin beschrieben, daß in ihr Poseidon der Amymone einen Delphin als Liebesgabe darbot.

---

a) Ἀμυμώνη ζητοῦσα ὕδωρ ῥίπτει βέλος ἐπὶ ἔλαφον καὶ κοιμωμένου Σατύρου τυγχάνει· κἀκεῖνος περιαναστὰς ἐπεθύμει συγγενέσθαι· Ποσειδῶνος δὲ ἐπιφανέντος ὁ Σάτυρος μὲν ἔφυγεν, Ἀμυμώνη δὲ τούτῳ συνευνάζεται καὶ αὐτῇ Ποσειδῶν τὰς ἐν Λέρνῃ πηγὰς ἐμήνυσεν.

b) Amymone, Danai filia, missa est a patre aquam petitum ad sacrum faciendum, quam dum quaerit lassitudine obdormiit. Quam Satyrus violare voluit. Illa Neptuni fidem imploravit; quod cum Neptunus fuscinam in Satyrum misisset illa se in petram fixit. Satyrum Neptunus fugavit; qui cum quaereret in solitudine a puella, illa se aquatum missam esse dixit a patre, quam Neptunus compressit. Pro quo beneficium ei tribuit iussitque eius fuscinam de petra educere, quam cum eduxisset tres silani sunt secuti, qui fons ex Amymones nomine Amymonius appellatus est.

c) Hygin a. a. O. im ersten Theile: . . . cum ea concubuit . . . id in quo loco factum est Neptunus dicitur fuscina percussisse terram et inde aquam profluxisse, qui Lernaeus fons dictus est et Amymonius flumen. Etymol. Magn. v. πολυδίψιον Ἄργος· . . . . μιᾶς αὐτῶν (der Danaiden) τῆς Ἀμυμώνης ἠράσθη Ποσειδῶν καὶ ἔδειξεν αὐτῇ τῇ τριαίνᾳ πλήξας τὰς ἐν Λέρνῃ πηγάς.

d) Dionys. XLII. vs. 507 f.

e) Christod. Ecphras. 60.

Ἧστο δ' Ἀμυμώνη ῥοδοδάκτυλος· εἰςοπίσω μὲν
βόστρυχον ἀκρήδεμνον ἑῆς συνέεργεν ἐθείρης·
γυμνὸν δ' εἶχε μέτωπον· ἀναστέλλουσα δ' ὀπωπὰς
εἰνάλιον σκοπίαζε μελαγχαίτην παρακοίτην.

No. 2. Bei Philostrat sen. I. 8 wird ein Bild beschrieben, in welchem der Hauptsache nach Poseidon dargestellt war, welcher, auf einem Hippokampengespann herangefahren, aus dem Meer an's Land gestiegen ist und die zum Wasserholen ausgegangene Amymone ergriffen hat, während diese vor Schrecken über seine Erscheinung die goldene Kalpis aus den Händen fallen läßt. Die Fluth aber wölbt sich schon zur Brautgrotte.

---

1. Vasengemälde.

Unter den erhaltenen Kunstwerken, unter denen ein archaïsches sich nicht findet, nehmen die Vasenbilder bei weitem den bedeutendsten Platz ein und bieten ein mannigfaltiges Interesse, aber zum Theil der Erklärung auch große, ja bisher nicht überwundene Schwierigkeiten. Dies ist freilich nicht der Fall in

No. 3, dem Gemälde an einem Krater der wiener Vasensammlung[a]), welches theils seines relativ strengen Stiles, theils und besonders der beigeschriebenen Namen wegen die erste Stelle verdient. Es ist eine einfache Verfolgungsscene so wie bei Lukian und Philostrat. Der Gott (ΠΟΣΕΙΔΩΝ) im weiten Himation und lorbeer- (nicht myrten-) bekränzten Hauptes eilt mit gesenktem Dreizack der in einen einfachen Chiton gekleideten Amymone (ΑΜΥΜΩΝΕ) nach, welche, erschrocken die Arme ausbreitend, aber ohne Kalpis oder Hydria, einem Felsen zuflieht, auf dem Eros (ΕΡΩΣ) sitzt, während hinter Poseidon die mit Chiton und Himation bekleidete, ein Scepter haltende Aphrodite (ΑΦΡΟΔΙΤΕ) steht. Die Anwesenheit dieser Liebesgötter bedarf keiner Erklärung; von dem bei Apollodor und Hygin vorkommenden Satyrn ist hier so wenig wie bei Philostrat und in mehren der folgenden Kunstwerke eine Spur. Der Felsen, auf welchem Eros sitzt, wird für denjenigen zu gelten haben, aus welchem demnächst Poseidon, wahrscheinlich nachdem er Amymones Liebe genossen, mit dem Stoße seines Dreizacks die Quellen wird hervorspringen lassen (s. den ersten Bericht b. Hygin oben S. 369 Note c und vergl. unten No. 4. b.); die weiteren Deutungen dieses Felsen als des von Poseidon im Schlafe befruchteten, aus dem das Urpferd entsprang[b]), sowie diejenige des Eros als Hüter des im Schoße dieses Felsen geborgenen Quellschatzes, bei den Herausgebern der Élite céram.[c]), sind abzuweisen.

Eben so einfach und sicher zu deuten sind

No. 4. a. b., die beiden Außenbilder an einer Kylix der Jatta'schen Sammlung in Ruvo[d]). In dem erstern verfolgt der mit der Chlamys bekleidete Posei-

---

ἐγγύθι δ' εὐρύστερνος ἐφαίνετο Κυανοχαίτης
γυμνὸς ἐών, πλόκαμον δὲ καθειμένον εἶχεν ἐθείρης,
καὶ διερὸν δελφῖνα προΐσχετο, χειρὶ κομίζων
δῶρα πολυζήλοιο γάμων μνηστήρια κούρης.

a) S. v. Sacken u. Kenner, Die Sammlungen des k. k. Münz- und Antikencabinets S. 228. No. 166, abgeb. bei Laborde, Vases Lamberg II. 25, wiederholt b. Inghirami, Vasi fittili I. 94, Denkm. d. a. Kunst II. No. 84, Élite céram. III. pl. 17. Vgl. Jahn, Vasenbb. S. 38. 25. S. Atlas Taf. XIII. No. 7.

b) Schol. Pind. Pyth. IV. 246.

c) Text Vol. III. p. 52.

d) Bekannt gemacht durch Jahn a. a. O. Taf. IV. A. B. S. 38. 26, auch abgeb. bei Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. Taf. XI. 2, Élite céram. III. pl. 18. S. Atlas Taf. XIII No. 6.

don, welcher den Dreizack aufrecht in der Linken trägt, im raschesten Laufe Amymone, nach welcher er die rechte Hand ausstreckt, während sie, die hier wie in den allermeisten Kunstdarstellungen durch eine Hydria charakterisirt wird, welche sie in der Linken trägt, auf Poseidon zurückblickend mit dem höchsten Ungestüm flieht, vielleicht — denn ganz gewiß kann man dies als die Absicht des Malers wohl nicht ansprechen — im Begriff ist, auf ihrer Flucht hinzusinken.

Das Bild der Kehrseite (b.), übrigens das einzige bisher bekannte seiner Art, vergegenwärtigt den Liebeslohn der Amymone in der Verleihung der Quellen; mit verschämt gesenktem (hier mit einer Haube bedecktem) Kopfe, die Hydria wieder in der Linken, die Rechte leicht, wie deutend erhoben, steht sie rechts neben einem wie mit Vegetation bedeckt gemalten Felsen, gegen den von links her Poseidon heranstürmt, seinen Dreizack in denselben bohrend, um so die Quelle aus ihm herauszuschlagen, also wesentlich ganz wie in den oben S. 369 Note c angeführten Stellen. Ob in dem Vasenbilde dem Felsen bereits Wasser entquillt, wie Gerhard (Auserl. Vasenbb. a. a. O. S. 50) annimmt und wie die Abbildung bei ihm anzudeuten scheint, mag dahinstehn.

Wenn, woran nicht zu zweifeln, die Hydria oder Kalpis das unterscheidende Merkmal der Amymone von anderen von Poseidon verfolgten oder mit ihm verbundenen Frauen ist, so wird auch

No. 5, das Gemälde strengschönen Stils auf einem Krater der ehemaligen Campana'schen Sammlung[a]), jetzt, da er im petersburger Katalog nicht angeführt ist, vermuthlich in Paris, mit Sicherheit hierher zu ziehn sein. Die Darstellung ist derjenigen auf der Jatta'schen Kylix (No. 4. a.) sehr ähnlich, nur daß Poseidon anders, in archaïsirender Weise wie in mehren der folgenden nicht archaïschen Vasenbilder, mit einem um die Schultern gelegten und von den Armen herabhangenden Mantel (Chlamys?) bekleidet ist und den Dreizack gesenkt trägt, während die völlig bekleidete Amymone auch hier in rascher Flucht, jedoch auf den Verfolger zurückblickend, mit der Hydria in der Linken entweicht.

Dasselbe gilt aber auch von

No. 6, dem Gemälde auf einem aus der Pizzati'schen Sammlung in diejenige der kais. Ermitage in St. Petersburg gelangten Krater (No. 1535)[b]). Dasselbe wird folgendermaßen beschrieben: »Vorderseite. Eine mit Chiton und Himation bekleidete und mit einem Stirnbande geschmückte Frau (Amymone) läuft hastig nach links, indem sie nach rechts zurückblickt und in der linken Hand eine Hydria hält. Ihr folgt in großen Schritten und mit vorgestreckter rechter Hand ein bärtiger Mann (Poseidon), der nur einen schmalen Gewandstreifen über die Schultern geworfen hat, in der linken Hand einen Dreizack hält und im Haar ein schmales Band trägt. Rückseite. Rechts steht in ruhiger Haltung, nach links gewendet, ein bärtiger, mit Unter- und Obergewand bekleideter Mann (Danaos), welcher in der Rechten einen Stab hält. Ihm entgegen eilt von links her eine mit Unter- und Obergewand bekleidete Frau (Danaide)«. Wenn die Deutung des

a) Cataloghi del Mus. Campana ser. XI. No. 66, unedirt, abgeb. nach einer Durchzeichnung aus dem Apparate des Instituts in Rom im Atlas Taf. XIII. No. 3.

b) Es ist nicht der bei Gerhard a. a. O. S. 48 Note 79 c. erwähnte, Taf. 65. 2 abgebildete, dessen Gemälde schon oben S. 334. Note d unter den nicht näher bestimmbaren Liebesabenteuern Poseidons erwähnt worden ist.

Bildes der Rückseite richtig und dieses in der That mit demjenigen der Vorderseite in Verbindung zu bringen ist, so liegt hier eine nicht sonderlich gedankenvolle Wiederholung des gewöhnlichen Schemas solcher Verfolgungsscenen vor[a]; denn im Amymonemythus ist die Meldung des Geschehenen an den Vater Danaos ohne jede Bedeutung und Folge.

Nicht ganz sicher ist, ob in

No. 7, dem Gemälde auf einer Amphora des Hrn. Calefatti zu Nola, eine Verfolgungsscene dargestellt ist. Gerhard[b]) beschreibt dasselbe mit diesen Worten: »Mit einem Scepter, aber auch mit einem Delphin versehn erscheint Poseidon zugleich mit einer einen Krug haltenden Frau.« An der Bezüglichkeit auf Amymone wird nicht zu zweifeln, aber die Situation kann auch eine andere sein, als eine Verfolgung, obgleich Gerhard das Bild unter anderen Darstellungen einer solchen aufführt.

Während in den bisher angeführten Kunstwerken Amymone allein ist, gesellt sich ihr nicht ganz selten eine Gefährtin, von der in den litterarischen Überlieferungen ausdrücklich keine Rede ist. Nur in der Notiz des Schol. Il. Δ vs. 171[c]) kann man, wie dies Minervini[d]) gethan hat, eine Spur davon finden, daß mehre Danaïden gemeinsam auf die Suche von Wasser ausgegangen sind, und danach auch die Möglichkeit annehmen, daß Amymone bei dieser Gelegenheit von einer ihrer Schwestern begleitet gewesen ist. Eine solche Schwester oder Gefährtin findet sich in

No. 8, dem Gemälde auf einem Krater aus Pisticci, welchen Minervini als im Besitze des Kunsthändlers Barone (jetzt wohl ohne Zweifel in andern übergegangen) folgendermaßen beschreibt[e]). Poseidon, nackt bis auf die um seine Schultern gelegte und von den Armen herabhangende Chlamys, von jugendlichem Ansehn, unbärtig[f]) und bekränzt, hält in der Linken den Dreizack und streckt die Rechte gegen Amymone aus, welche er am linken Arm ergreift. Diese trägt ein Haarband (στεφάνη? è diademata), und einen langen Chiton und in der Rechten die Hydria. Ein geflügelter Eros kränzt fliegend mit weißer Binde zwei Zacken des Dreizacks, sinnvoll, da ja, wie Minervini nicht unrichtig bemerkt, dieser für Poseidon das Mittel seiner Verbindung mit Amymone war, indem er durch ihn die Quellen springen ließ. Hinter Poseidon entflieht nach rechts mit links umgewendetem Haupt eine erschreckte Gefährtin Amymones, auch sie mit einer Hydria versehn und in der Linken den Polsterkranz (σπεῖρα oder τύλη) haltend, welcher beim Tragen der wassergefüllten Hydria auf dem Kopfe dieser untergelegt wurde[g]), so daß man deutlich sieht, daß diese die Amymone bei ihrem Gange zum Wasserholen begleitet hatte, wonach jedes Bedenken gegen die richtige Auslegung des

a) Vergl. Jahn, Archaeolog. Beiträge S. 40 f.

b) Auserl. Vasenbb. I. S. 48 Note 79. e.

c) Nicht Schol. Il. Λ. 170 sq., wie bei Minervini (Note a. b.) verdruckt ist: ἄνυδρον οὖσαν τὴν Πελοπόννησον ἔνυδρον ἐποίησε Δαναός κτλ. τῶν γὰρ θυγατέρων αὐτοῦ ζητουσῶν ὑδρεύσασθαι μιᾶς αὐτῶν Ἀμυμώνης ἠράσθη Ποσειδῶν κτλ.

d) Bull. arch. Napol. I. p. 56. col. 2.

e) Bull. arch. Napol. II. (1844) p. 61.

f) Vergl. oben S. 323.

g) Näheres über denselben s. im Bull. dell' Inst. v. 1843 p. 123.

Bildes, das aus ihrer Anwesenheit abgeleitet werden könnte, schwinden muß, dies Gemälde vielmehr andere, in denen die Anwesenheit einer Gefährtin von den Malern nicht so sorgfältig motivirt ist, zu sichern im Stande ist. — Der Rvs. enthält nicht zugehörige palaestrische Jünglingsfiguren.

Neben diese Verfolgungsscenen, welche man als die erste Classe der auf Poseidon und Amymone bezüglichen Monumente bezeichnen kann, treten sodann zweitens solche, in denen ein ruhiges Gespräch zwischen den beiden Liebenden dargestellt ist. Ob man sich dies Gespräch der Umarmung des Mädchens durch Poseidon vorgehend zu denken habe, etwa in dem Sinne, in welchem wir ein solches Gespräch in der zweiten Erzählung bei Hygin (oben S. 369 Note b) angedeutet finden, oder ob es als der Umarmung folgend aufzufassen und als sein Inhalt eine Verkündigung des Gottes an die Geliebte zu denken sei, wie sie in Scenen der Liebe von Göttern zu sterblichen Frauen gewöhnlich sind[a]), dies mit Bestimmtheit zu entscheiden ist schwer. Es muß aber bemerkt werden, daß in sehr fühlbarem Gegensatze zu den vorhergehenden Verfolgungen in keiner der hier in Frage kommenden Scenen Poseidon als werbender Liebhaber, sondern stets sehr ruhig erscheint, was um so mehr für die zweite Alternative sprechen möchte, je weniger diese Ruhe bei der Werbung der leidenschaftlichen und ungestümen Natur grade dieses Gottes entsprechend scheint. Darstellungen von Gesprächen des Poseidon mit Frauen sind nicht eben selten; wo aber nicht besondere Merkmale vorhanden sind, dürfen sie nicht auf Amymone gedeutet werden und sind demgemäß zum Theil schon oben unter den unbestimmbaren Liebesdarstellungen des Gottes angeführt worden. Als Merkmal, daß in der That Amymone gemeint sei, darf zunächst die Hydria oder Kalpis in der Hand des mit Poseidon redenden Weibes gelten und danach muß hier als

No. 9 das Gemälde auf einer nolaner Amphora eingereiht werden, welche als ebenfalls dem Kunsthändler Barone gehörend Minervini (a. a. O.) beschrieben hat. Die Scene ist auf die beiden Hauptpersonen beschränkt, welche einander beide in voller Bekleidung mit Chiton und Himation gegenüberstehn. Der bärtige und langlockige Poseidon hält dabei den Dreizack in der Linken und hat die Rechte, wie ausruhend, auf die Hüfte gestützt; Amymone läßt den einen Arm mit geöffneter Hand, nach Minervinis Deutung vielleicht als Zeichen der Überraschung (?) herabhangen, während sie mit der andern das übrigens sehr schlank und klein und wie eine Oinochoë mehr, als wie eine Hydria gestaltete Gefäß[b]) gegen den Gott halb erhebt, nicht ohne einige Anstrengung wie Minervini meint, so daß man schließen möchte, dasselbe sei mit Wasser angefüllt. — Daß sich an die Form des Gefäßes ein Zweifel über die Richtigkeit der ganzen Deutung knüpft, darf nicht verschwiegen werden; man könnte an eine Bewillkommnungsscene, wie sie die

---

a) Z. B., weil dies am nächsten liegt, Od. XI. 247 Poseidon an Tyro:

χαῖρε, γύναι, φιλότητι· περιπλομένου δ' ἐνιαυτοῦ
τέξεις ἀγλαὰ τέκνα· . . . . .
νῦν δ' ἔρχευ πρὸς δῶμα καὶ ἴσχεο, μηδ' ὀνομήνῃς·
αὐτὰρ ἐγώ τοι εἰμὶ Ποσειδάων ἐνοσίχθων.

b) È di forma assai svelta somigliantissima a quella denominata oenochoe dal Panofka ed è molto piccola in paragone dell' altezza delle figure.

unter Amphitrite No. 10 angeführte würzburger Vase darstellt, denken, jedoch spricht wiederum der Umstand, daß einerseits Poseidon keine Schale hält, in welche ihm eingeschenkt werden könnte, und daß andererseits hinter den Schultern (dietro le spalle) des Mädchens die τύλη sichtbar werden soll, von der eine Schnur über ihre Brust herabhangt, dafür, daß mit dem Gefäße trotz seiner ungewöhnlichen Form in der That ein Wassergefäß gemeint sei.

Nicht ohne Bedenken kann man

No. 10, das Innenbild einer aus Bomarzo stammenden Kylix ungriechischen (etruskischen ?) Stils in der berliner Vasensammlung (No. 1795)[a]) in diesen Kreis beziehn, wozu aber wiederum in der Analogie der von Christodor beschriebenen Gruppe (oben No. 1), vorausgesetzt, daß dieselbe richtig benannt und gedeutet ist, die Berechtigung liegt. Wie in dieser Gruppe Amymone sitzend dargestellt war[b]), sitzt hier die poseidonische Geliebte oberwärts nackt[c]), nur einen Gewandzipfel mit der Linken über die Schulter ziehend[d]), allerdings auf einem Stuhle mit geschweiften Beinen, welcher der Deutung auf Amymone entgegenzustehn und den Gedanken an die im Mythus allein bedeutsame Scene von Lerna auszuschließen scheint. Und wie in jener Gruppe Poseidon der Amymone nahe stehend einen Delphin als Liebesgabe darbot oder entgegenhielt (δελφῖνα προΐσχετο), ist er hier nackt bis auf eine um die Schultern gelegte Chlamys und mit dem Stiele des Dreizacks ausgestattet, dessen Spitzen im Zusammenstoße mit dem Maeanderornamente des Randes unterdrückt sind, annäherungsweise in seiner classischen Stellung mit aufgestütztem Fuße gebildet, in demselben Acte dargestellt[e]); denn als bloßes Attribut kann man den Fisch hier, so wie er gehalten wird und so bedeutend er gebildet ist, schwerlich halten. — Ob sich aus dem ungriechischen Stile des Gemäldes und einer mit demselben zusammenhangenden weniger lebendigen Auffassung der Situation der anstößige Stuhl, auf welchem das Mädchen sitzt, erklären oder entschuldigen lasse, mag dahinstehn.

Die folgenden Vasengemälde zeigen die Scene durch verschiedene Nebenpersonen erweitert, welche zum Theil ernste, ja bisher unüberwindliche Schwierigkeiten machen. Am geringsten sind diese bei

No. 11, dem Gemälde auf einem Aryballos unteritalischen Stiles der Sammlung Catalano in Neapel[f]), dessen Deutung im Ganzen der beigeschriebenen Namen wegen keinem Zweifel unterliegen kann. Hier ist die Örtlichkeit durch verschiedene Bäumchen oder Sträucher, welche mit Aphrodite in Beziehung zu setzen, wie Stephani[g]) will, doch keine Veranlassung vorliegt, als eine Gegend im Freien, wir dürfen annehmen diejenige von Lerna, bezeichnet. Ob der dicht hinter Amymone

a) Gerhard, Neuerworb. ant. Denkm. des k. Mus. in Berlin, Berl. 1846 S. 63 mit der Deutung auf Amymone, abgeb. Élite céram. III. pl. 25, im Texte p. 63 auf Amphitrite gedeutet.

b) Vergl. auch No. 11, 12, 16, 17.

c) Vergl. auch No. 12.

d) Vergl. auch No. 17.

e) Über den Delphin als Liebesgabe Poseidons an verschiedene Frauen vergl. Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1864 S. 216 mit Note 4 und s. unten No. 15.

f) Abgeb. in der Élite céram. III. pl. 27. S. Atlas Taf. XIII. No. 9.

g) Compte-rendu etc. pour l'année 1862 S. 61 Note 3.

angebrachte Hase nur dazu bestimmt ist, diese Bezeichnung der Örtlichkeit zu verstärken[a]), oder ob er als aphrodisisches Thier zu der hier vorgehenden Liebesscene in Beziehung steht[b]), oder endlich, ob er als attributives Thier der nahe hinter ihm sitzenden Aphrodite zu fassen ist[c]), mag dahinstehn; vielleicht vereinigen sich in ihm alle drei Bedeutungen. In der Mitte sitzt Amymone (Ἀμυμωνη) ganz bekleidet mit einem Chiton und das Haupt von einem Kekryphalos bedeckt, in der Rechten die charakteristische Hydria haltend, ruhig vor Poseidon (ΠΟΣΕΙΔΩΝ), welcher, nackt bis auf die in archaïsirender Weise um seine Schultern hangende Chlamys, den Dreizack in der Rechten aufstützend, die Linke, ähnlich wie in No. 9, auf die Hüfte stemmend, im Gespräche mit ihr dasteht. Eine links im Bilde in einiger Entfernung sitzende, zierlich bekleidete Frau, der die Namensbeischrift fehlt, wird man, auch abgesehn von der charakteristischen Weise, wie sie, nach einem auch sonst bei Aphrodite bekannten Motiv, einen Gewandzipfel in koketter Weise über die Schulter zieht, hauptsächlich nach Analogie des wiener Vasenbildes (No. 3) ganz unbedenklich Aphrodite nennen dürfen, unter deren Einflüssen sich die ganze Scene entwickelt hat, deren Anwesenheit jedoch den beiden Hauptpersonen nicht bewußt zu sein scheint. Das Gleiche dürfte aber von der hinter Poseidon, völlig unbeachtet von ihm wie von Amymone stehenden Amphitrite (αΜΦΙΤΡΙΤΗ) gelten, von der man doch wohl, wie dies auch Wieseler für das angebliche Theophanebild (oben S. 345) gethan hat, am wahrscheinlichsten annehmen wird, daß Eifersucht sie herbeigeführt hat, ganz ähnlich wie die Hera in dem Gemälde auf der berliner Kalpis mit der Liebesscene zwischen Zeus und Io[d]), obgleich ja das Motiv der Eifersucht bei Hera von der Poësie in ganz anderer Art durchgebildet ist, als wir es bei Amphitrite nachzuweisen vermögen. Wenn aber auch kein Dichter je von einer Eifersucht der Amphitrite auf Amymone oder sonst irgend eine Geliebte ihres Gatten und von irgendwelchen Folgen derselben gesungen hat, konnte es einem Vasenmaler, besonders der spätern Periode, der das hier in Rede stehende Bild angehört, nicht fern liegen, von sich aus eine Scene zu erfinden, in welcher die rechtmäßige Gemahlin des Poseidon diesen bei einem Liebesabenteuer belauscht. Auf jeden Fall wird man die hier gegebene Erklärung einfacher und näher liegend nennen dürfen, als die mystische, welche die Herausgeber der Élite céramographique (III. p. 69) vorgetragen haben.

Schwieriger zu erklären ist eine Einzelheit in

No. 12, dem Gemälde auf einem Oxybaphon im Cabinet des médailles der pariser Bibliothek[e]), welches im Übrigen einfach genug das Gespräch des Poseidon und der Amymone darstellt, wobei diese, oberwärts ganz unbekleidet und auf ihre Hydria gelehnt, auf einer kleinen Erderhöhung sitzend dargestellt ist, innerhalb deren in einer kleinen Höhle eine Quelle, man muß doch wohl sagen: die von

---

a) Beispiele seiner derartigen Verwendung s. b. Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1862 S. 70.

b) Wie dies Stephani a. a. O. S. 69. annimmt.

c) Stephani a. a. O. Note 4.

d) Siehe Bd. II. S. 469 und Atlas Taf. VII. No. 8.

e) Abgeb. bei Millin, Peint. de vases II. pl. 20, Gal. myth. pl. 62, 294, Élite céram. III. pl. 26. S. Atlas Taf. XIII. No. 10. u. vgl. noch Hirt in der Amalthea II. S. 282, Jahn a. a. O. S. 37, 20.

Poseidon geöffnete amymonische angedeutet ist. Der Gott, welcher bis auf ein über den linken Schenkel gelegtes Gewandstück ganz nackt mit linksgeschultertem Dreizack ungefähr in seiner classischen Stellung mit hoch aufgestelltem linken Fuß und auf den Schenkel gelehntem Arme dargestellt ist, redet, wie die erhobene rechte Hand zeigt, mit einer gewissen Feierlichkeit zu der Geliebten, entweder die Gabe der Quelle oder die künftige Geburt des Nauplios ihr verkündend. Hinter Poseidon steht eine in einen einfachen gegürteten Chiton gekleidete Frau, welche Hirt (a. a. O.) Aphrodite genannt hat, welche aber hierfür all zu schlicht erscheint und deswegen mit Jahn (a. a. O.) und Minervini[a]) eher für eine Gefährtin Amymones zu nehmen sein wird, für welche auch ihre einigermaßen bewegte, Staunen ausdrückende Stellung eher paßt, als für die Göttin. Wenn die Herausgeber der Élite céram. (a. a. O. p. 70) sie Hypermnestra getauft haben, so hangt das damit zusammen, daß sie in der hinter Amymone an einen schlanken Pfeiler gelehnten, mit der Chlamys und dem Petasos bekleideten, jugendlich männlichen Figur Lynkeus zu erkennen vermeinen, welcher, wie Hypermnestra die Mittelgruppe mit »religiöser Bewunderung« beschaue, während sie in dem ganzen Bilde sowie in mehren der folgenden »die Mysterien von Lerna« wittern, von denen wir freilich durch Pausanias und lediglich durch ihn[b]) sehr wenig (»infiniment peu de chose«), aber doch wissen, daß sie der Demeter gefeiert wurden (τελετὴν Λερναῖα [oder Λερναίᾳ] ἄγουσιν ἐνταῦθα Δήμητρι). Wer an die Darstellung solcher in Vasenbildern nicht glaubt und es verschmäht, mit Hilfe dieser die sonst nicht lösbaren Schwierigkeiten in diesem und in mehren der folgenden Gemälde in der Weise der HH. Lenormant und de Witte (a. a. O. p. 64 sqq.) zu lösen, der wird es ohne Zweifel vorziehn, die fragliche Figur mit Jahn Hermes zu nennen, welcher in einem der folgenden Gemälde (No. 16) in ganz unverkennbarer Gestalt dargestellt, aber auch noch in einem andern (No. 18) wahrscheinlich anzunehmen ist[40]), so schwer es sein mag, bei unserer mangelhaften Kenntniß der verschiedenen litterarischen Bearbeitungen der Amymonesage, seine Anwesenheit bei dieser Scene zu rechtfertigen oder zu deuten. Denn wenn Minervini[c]) seine Anwesenheit in dem Gemälde der Fittipaldischen Amphora (No. 16) durch die Berufung auf die lernaeischen Mysterien und den Gegenstand der Darstellung selbst gerechtfertigt findet und meint, er könne auch wohl zu einer der Danaïden eine genauere Beziehung haben, da er für dieselben im Allgemeinen besonders sorgte, wofür er sich auf Apollodor II. 1 (se) beruft, so hat das vorliegende Bild mit Mysterien irgend einer Art schwerlich zu thun und bei Apollodor findet man im ganzen 1. Cap. des zweiten Buches über die Beziehungen des Hermes zu den Danaïden weiter Nichts, als daß dieselben nach dem Morde der Aegyptiaden auf Zeus' Befehl durch Athena und Hermes gereinigt worden seien[d]). Mit irgend einem Acte des Aegyptiadenmordes aber hat die hier dargestellte Scene doch eben so wenig irgend einen Zusammenhang, wie die Stele, an die sich Hermes lehnt, mit mehren Erklärern als

a) Bull. arch. Napolitano I. p. 56.

b) Pausan. II. 36. 7. und VIII. 15. 9.

c) Bull. arch. Napol. I. p. 57.

d) Apollod. II. 1. 5 §. 11 (ed. Heyne) αἱ δὲ ἄλλαι τῶν Δαναοῦ θυγατέρων τὰς μὲν κεφαλὰς τῶν νυμφίων ἐν τῇ Λέρνῃ κατώρυξαν, τὰ δὲ σώματα πρὸ τῆς πόλεως ἐκήδευσαν· καὶ αὐτὰς ἐκάθηραν Ἀθηνᾶ τε καὶ Ἑρμῆς Διὸς κελεύσαντος.

die Grabstele der (nach Apollodor a. a. O.) in Lerna bestatteten Köpfe der Aegyptiaden gelten kann. Und wie man aus dem, was Apollodor berichtet, eine besondere Beziehung des Hermes zu den Danaïden überhaupt oder zu einer derselben insbesondere ableiten will, ist nicht wohl abzusehn. Wenn aber in der Erklärung derselben Vase[a]) Gargallo-Grimaldi meint, bei der hier dargestellten Liebesscene erscheine Hermes als der Aphrodite (die er in der gegenüberstehenden Frau erkennt) und dem Eros gesellte Gottheit und dazu in einer Note einige Belege zu der allgemein bekannten Verbindung von Hermes und Aphrodite beibringt, so ist mit diesem wohlfeilen Auskunftsmittel offenbar zur Erklärung der Anwesenheit des Hermes in diesen Amymonescenen ebenso wenig geleistet, wie mit Avellinos Verweisung auf sonstige Beziehungen zwischen Hermes und Poseidon[b]), am allerwenigsten für die hier in Rede stehende Darstellung, in welcher Aphrodite aller Wahrscheinlichkeit nach nicht anwesend ist. Wenn endlich für diese Hirt[c]) annimmt, Poseidon suche durch Versprechungen und Überredung Amymone zu gewinnen und daher scheine auch Hermes, der Gott der Rede, hier seinen Platz gefunden zu haben, so wird dem nicht leicht Jemand zustimmen, da es sich, abgesehn von allem Andern, schwerlich um die Scene vor der Umarmung und um Überredenwollen bei dem ruhig sprechenden Poseidon handelt, dessen Natur, wie schon oben bemerkt, Nichts weniger entspricht, als ein so kühles Benehmen bei einer Werbung, um ganz davon zu schweigen, daß der von ihm geöffnete Quell offenbar schon fließt.

In keinem der bisher verzeichneten Monumente ist von dem Satyrn, welcher in den Berichten bei Apollodor und Hygin eine Rolle spielt, irgend eine Spur, zur besten Bestätigung dessen, was schon vor vielen Jahren O. Jahn[d]) aus Lukian und aus einer viel geringern Zahl antiker Kunstwerke geschlossen hatte, daß nämlich der Satyr keineswegs nothwendig zum Mythus gehöre. Wie wenig dies der Fall war, wird sich auch aus den noch zu besprechenden Kunstwerken ergeben. Denn wenngleich allerdings Satyrn in den zunächst folgenden drei Vasenbildern unbezweifelbar vorkommen, so tritt doch höchstens in einem derselben (No. 15) ein Satyr so auf, daß man ihn mit den Berichten bei Apollodor und Hygin in Zusammenhang bringen kann, während in den beiden anderen Nummern die Satyrn in einer Weise dargestellt sind, daß in ihnen, ähnlich wie in der Amykosvase[e]), nur ein Chor erkannt werden kann, wie derselbe in Aeschylos' Amymone, welche nach der übereinstimmenden Ansicht mehrer Gelehrten[f]) ein Satyrspiel gewesen ist, aufgetreten sein mag.

Diese Vasenbilder sind

No. 13, ein von Passeri in seinen Picturae Etruscorum in vasculis II. tab.

---

a) Ann. dell' Inst. von 1845 p. 40.

b) Bull. arch. Napol. II. p. 60 mit Berufung auf Creuzers Symbolik III³ S. 591 ff., wo aber von Janus, nicht von Hermes die Rede ist.

c) Amalthea II. S. 282.

d) A. a. O. S. 37 Anm. 16.

e) Gerhard, Auserl. Vasenbb. III. Taf. 153—154, Jahn, Archaeol. Aufss. S. 144. Note 50.

f) Vergl. Jahn a. a. O. S. 35 und was derselbe in Anm. 8 angeführt hat.

171 publicirtes[a]), welches sich damals im Palast Riccardi in Florenz befand, dessen jetziger Aufbewahrungsort unbekannt ist. In der Mitte der ganzen Composition steht Poseidon grade aufrecht in Costüm und Stellung grade so wie in mehren anderen Vasenbildern[b]), den Dreizack in der Rechten, die Linke auf die Hüfte gestützt. Ihm gegenüber links Amymone, durch die vor ihr stehende Hydria charakterisirt, in einer Stellung, welche fast poseidonisch scheinen könnte, welche aber oben S. 247 f. in ihrer allgemeinen Bedeutung besprochen ist, mit dem linken Fuß auf eine Erderhöhung ziemlich hoch auftretend, die Rechte in die Seite gestemmt, während sie mit der Linken einen ovalen Gegenstand gegen den Mund zu erheben scheint. Die Überlieferung dessen, was in der That im Original hier dargestellt sein mag, durch den Passeri'schen Stich ist viel zu unsicher, als daß es sich lohnen könnte, über die Bedeutung dieses räthselhaften Gegenstandes sich in Vermuthungen zu ergehn; diejenige Welckers[c]), es sei ein Hochzeitskuchen als Symbol der Vermählung gemeint, ist von keiner Seite und in keinem Betracht glücklich zu nennen und mag auf sich beruhen. Hinter Poseidon stehn zwei bärtige und langgeschwänzte Satyrn in ziemlich drastisch vorgetragenen Stellungen des Erstaunens und der Theilnahme, während ein dritter von Amymones Seite mit erhobener und wie vorwärts deutender Hand heranschreitet. Daß in keinem dieser Satyrn der eine von den Mythographen erwähnte erkannt werden könne, hat schon Böttiger[d]) eingesehn und nach ihm Jahn (a. a. O. S. 37) mit Bestimmtheit ausgesprochen; sie können hier, wenn man sie nicht als Reminiscenz des Chores in dem sophokleïschen Satyrdrama anerkennen will, nur als Vertreter der freien Natur, in welcher die Scene spielt, gelten. Dasselbe gilt aber auch von

No. 14, dem Gemälde auf dem ehemals Heigelin'schen Krater (jetzt unbekannten Besitzes[e]). Hier sitzt in der Mitte der bis auf ein über den linken Schenkel gelegtes Tuch ganz nackte Poseidon in der allerruhigsten Stellung, den Dreizack seitlich in der Rechten halbhoch aufstützend. Vor ihm steht in ganz eigenthümlich tanzartiger Bewegung die nur mit dem Chiton bekleidete, durch eine Blätterstephane ausgezeichnete und durch die vor ihr stehende Hydria charakterisirte Amymone. Die Gruppe erinnert lebhaft an diejenige des oben S. 335 f. besprochenen pompejanischen Wandgemäldes, ohne doch mit ihr identisch zu sein und ohne daß von dem Gegenstande des Vasengemäldes ein Schluß auf den des Wandgemäldes, in welchem die Charakteristik der Amymone fehlt, gestattet wäre. Zwischen Poseidon und Amymone ist, auf einer nicht ausgedrückten Terrainerhebung stehend, Eros angebracht, welcher, auf Amymone zurückblickend, dieselbe mit vorgestreckter Rechten auf den Gott hinzuweisen scheint. Hinter Amymone steht vollkommen ruhig ein bis auf ein umgeknüpftes Thierfell nackter, bekränzter Satyr, welcher in der Rechten einen langen Thyrsos hält; ihm entspricht

a) Wiederholt in der Elite céram. III. pl. 28; vergl. außerdem Jahn a. a. O. S. 37. 18 und die von ihm in Anm. 18. angeführten Schriften.

b) In der Folge der Amymonevasen No. 6, 8, 10, 11, vergl. außerdem oben S. 312.

c) Zu Philostr. Imagg. p. 251 f. und Nachtrag z. Aeschyl. Trilogie S. 309. Note 268.

d) Amalthea II. S. 286.

e) Abgeb. in der Amalthea II. Taf. 4 mit Text von Hirt S. 277 ff., vergl. Böttiger das. S. 287 und Jahn a. a. O.

am linken Ende des Bildes ein völlig nackter, aber ebenfalls bekränzter zweiter Satyr, welcher seinen linken Arm vertraulich um die Schultern einer mit dem Chiton bekleideten, wie Amymone mit einer Blätterstephane, außerdem mit Armspangen geschmückten Frau gelegt hat, welche nach der Zeichnung ein Scepter lose im rechten Arm hält. Hirt (a. a. O. S. 280) wollte diese Frau für Hera Teleia (Juno Pronuba), Böttiger dieselbe (a. a. O. S. 289) für Aphrodite-Peitho erklären; wie unmöglich das Eine und das Andere wegen des vertraulichen Verhältnisses des Satyrn zu dieser Figur sei, hat schon Jahn (a. a. O. S. 38) bemerkt. Wenn die Zeichnung correct und wenn es wirklich ein Scepter ist, welches die Frau im Arme lehnen hat, wird die Erklärung derselben sehr schwierig sein und Böttigers Annahme, daß, wie das ganze Vasengemälde ein mimisches Ballet, nicht die mythologische Scene selbst darstelle, so auch die Scene »nicht am lernaeischen Quell, sondern auf irgend einem Bühnengerüst oder Proscenium« vorgehe und die »eine Geweihte, eine Libera oder Dienerin derselben die Rolle der Juno Pronuba oder der zusprechenden Aphrodite-Peitho« übernommen habe, hilft offenbar zu Nichts. Denn ganz abgesehn von der fragwürdigen Darstellung mimischer Ballets in Vasengemälden kann doch nicht füglich eine die Hera oder Aphrodite agirende Person anders handelnd gebildet werden, als Hera oder Aphrodite selbst, wenn nicht der ganze Sinn des Gemäldes aufgehoben werden soll. Auf der schon angeführten Amykosvase erscheinen unter die zuschauenden und in ihrer Weise mitagirenden Satyrn gemischt zwei Bakchantinnen, allerdings als solche durch Thyrsen und die eine außerdem durch ein umgehängtes Thierfell deutlich charakterisirt, im Übrigen in sehr würdiger Gestalt und in ernster Haltung. Ihrem Verhältniß zu dem Satyrn nach kann die fragliche Person des Heigelin'schen Vasengemäldes nichts Anderes sein, während es freilich darauf ankommen würde, zu constatiren, ob das Scepter in ihrem Arme nicht durch Verletzung der Vase und falsche Restauration zu dem geworden ist, was es scheint, ehe man mit Bestimmtheit wagen darf, sie als solche anzusprechen. Der Kopfputz derselben würde keine entscheidenden Schwierigkeiten machen können, da auch in der Amykosvase von den beiden Bakchantinnen die eine eine breite Haarbinde, die zweite eine Art von Zackenstephane als Kopfputz trägt. Wie dem aber auch sein möge, klar ist, daß Hirts Annahme, Amymone verklage hier vor Poseidon den Satyrn, der ihr Gewalt habe anthun wollen, in jeder Beziehung irrig ist und daß die beiden Satyrn hier wie in der vorigen Nummer wenn nicht als Chor, dann nur als die Daemonen von Wald und Feld gefaßt werden können. Jahn's Ansicht, die Gegenüberstellung der beiden sich entsprechenden Paare (rechts Amymone und ein Satyr, links die fragliche Frau und der zweite Satyr) sei »auf jeden Fall nicht ohne Bedeutung«, obgleich er dieselbe nicht anzugeben im Stande sei, mag eben deswegen und bis etwa diese Bedeutung von einem Andern gefunden wird, dahinstehn. Wahrscheinlicher ist, daß es sich nur um eine symmetrische Composition handelt, wie dergleichen nicht selten vorkommt, ohne daß die einander entsprechenden Glieder auch durch ein geistiges Band zusammengehalten werden.

Das einzige Gemälde, in welchem ein Satyr vorkommt, bei dem man in der That an den bei Apollodor und Hygin erwähnten denken könnte[a]), ist

---

a) Vergl. auch Jahn a. a. O. S. 40. 28.

No. 15, dasjenige im untern Streifen einer Hydria aus der Basilicata im Museo Nazionale in Neapel[a]. Wesentlich in der Gestalt und Bekleidung wie in No. 14 sitzt links Poseidon mit dem rechts aufgestützten Dreizack, in der Linken einen Fisch (der kein Delphin ist) erhebend und der Amymone darbietend[b], welche reich bekleidet mit dem Chiton und dem als Schleier über das Haupt gelegten Himation, mit dem Polsterkranze (σπεῖρα, so oben S. 372) in der Linken, mit der Rechten den Schleier über die Schulter ziehend, gesenkten Hauptes ruhig vor ihm steht und seiner Rede zuhört. Zwischen Beiden steht ihre große Hydria auf einem mehrstufigen Untersatz, auf welchem Poseidons Füße ruhen und welcher möglicherweise mit Panofka und Heydemann als Andeutung des in mehren der folgenden Monumente dargestellten Quellenhauses zu betrachten ist; ein daneben wachsender Lorbeerbaum bezeichnet die Scene im Freien. In diesem Lorbeer mit Minervini (a. a. O.) die am Amymonequell bei Lerna gewachsene Platane (Pausan. II. 37. 4) und in dieser eine bestimmte Charakteristik der Örtlichkeit zu erkennen ist ganz gewiß nicht am Orte. Das Merkwürdigste in diesem Bild aber ist der bärtige Satyr mit umgeknüpftem Pantherfell, welcher, kleiner gebildet als die beiden Hauptpersonen, von rechts her hinter Amymone mit großen Schritten und heftig gesticulirend herankommt. Wenn es nun auch klar ist, daß dieser Satyr hier in einer Situation dargestellt ist, welche mit der bei Apollodor und Hygin geschilderten, in welcher er durch Poseidon vertrieben wird, nicht übereinstimmt und wenn die ganze Darstellung eben so wenig danach aussieht, als sei Amymone auf irgend eine Weise durch Poseidon von den Zudringlichkeiten dieses Satyrn befreit worden, so wird man doch eben so gewiß in Abrede stellen müssen, daß der Satyr in diesem Bilde wie in manchen anderen nur als localcharakterisirender Zusatz oder wie möglicherweise in den beiden vorhergehenden Nummern als Vertreter eines Satyrnchors angebracht sei. Für das Eine wie für das Andere ist seine ganze Schilderung viel zu individuell, und greift er, obgleich keine der beiden Hauptpersonen sich um ihn zu kümmern scheint, zu bestimmt handelnd in die Darstellung ein. Wollte man dem Eindrucke nachgeben, welchen das Gebahren des Satyrn macht, so würde man sagen müssen, derselbe erhebe jetzt Ansprüche auf Amymone, nachdem Poseidon ihre Liebe genossen hat; denn nur als Liebeslohn läßt sich, wie in No. 1 und 10, die Darreichung des symbolischen Fisches deuten; es versteht sich aber von selbst, daß man eine derartige Sagenwendung eben so wenig vorauszusetzen wie aus der scheinbar hier geschilderten Situation abzuleiten oder herauszuspinnen berechtigt ist.

Von Vasengemälden sind nun noch drei figurenreichere Compositionen zu besprechen, deren Beziehung auf Poseidons und Amymones Liebe nicht zweifelhaft sein kann, in denen auch die Situationen, in welchen die Hauptpersonen dargestellt sind, keinerlei Schwierigkeiten machen, während die Nebenfiguren in einer verständigen Weise zu erklären bisher nicht gelungen ist und vielleicht nie ge-

a) Bei Heydemann, Die Vasensammlung des Museo Nazionale zu Neapel No. 1980. Zu der von diesem angef. ältern Litteratur ist Minervini im Bull. arch. Napol. I. p. 56 hinzuzufügen. Unedirt, s. Atlas Taf. XIII. No. 4. Die Vase ist vielfach geflickt und an einigen Stellen auch des hier in Rede stehenden Bildes noch schadhaft.

b) Vgl. oben No. 1 u. No. 10.

lingen wird. In den ersten beiden dieser drei Vasengemälde finden wir die Liebenden in demselben Gespräche wieder, in welchem sie die Nummern 9—15 darstellen und welches besonders auch in den jetzt zu besprechenden Bildern ziemlich sicher als der Liebesvereinigung folgend, nicht als dieselbe einleitend betrachtet werden darf. Relativ am einfachsten ist

No. 16, das Gemälde an einer Amphora lucanischen Stiles in der Sammlung Fittipaldi in Basilicata[a]). In der Mitte der ganzen Composition ist hier wie in der folgenden Nummer anstatt des von Poseidon mit dem Dreizack aus dem Felsen oder aus der Erde herausgeschlagenen Quells ein stattliches Brunnenhaus dargestellt, in welchem aus zweien Löwenköpfen Wasser in das Becken fließt, auf dessen Rand eine nackte Votivstatuette angelehnt ist, wie dergleichen auch bei anderen derartigen Brunnenhäusern in Vasenbildern unteritalischen Stiles vorkommen[b]). Dieses große und nachdrücklich dargestellte Brunnenhaus anstatt des als Gabe Poseidons an die Geliebte eben aufsprudelnden natürlichen Quells scheint nicht für eine besonders lebendige Auffassung des Mythus in diesem und dem folgenden Bilde zu sprechen und uns wohl zu berechtigen, auch in anderen Zügen eine mehr verflüchtigte und in's Allgemeine derartiger Scenen gezogene Darstellung als an den praecisen Ausdruck des Mythus und an eine uns unbekannte, hier zum Grunde liegende litterarische oder poëtische Bearbeitung desselben zu denken. Wenn Minervini (Bull. arch. Napol. I. p. 56) auch bei den aus Löwenköpfen in dem künstlichen Brunnenhause strömenden Wasserstrahlen an den von Poseidon mit dem Stoße des Dreizacks geöffneten Quell gedacht und als einzige Abweichung von Hygins Berichte hervorgehoben hat, daß hier nur zwei Wasserstrahlen dargestellt sind, während bei Hygin drei dergleichen dem Dreizackstoße folgten, so wird ihm darin wohl kaum ein Anderer folgen. Wollte man sagen, es sei hier dargestellt, wie Poseidon die durch seinen Zorn versiegten Brunnen (Apollod. a. a. O.) der Geliebten zu Gefallen wieder fließen lasse, so würde dies, obgleich man dergleichen der Schilderung im Bilde entsprechend nennen könnte, eine in unseren litterarischen Quellen nicht überlieferte Wendung der Sage sein, in welcher, so wie sie uns vorliegt, grade darauf alles Gewicht fällt, daß Poseidon so oder so mit dem Stoße oder Wurfe seines Dreizacks die Quellen erst schafft oder hervorruft.

Auf die Basis des Brunnenhauses hat Amymone ihre Hydria niedergesetzt, welche sie, rechts neben demselben auf einer Erderhöhung sitzend, mit der linken Hand berührt, während sie aufmerksam den Worten des in annäherungsweise seiner typischen Stellung mit aufgestütztem linken Fuß ihr gegenüber stehenden Poseidon lauscht, der offenbar, seine Rede mit einer leisen Bewegung der rechten, den Dreizack geschultert haltenden Hand begleitend, zu ihr spricht. Zwischen Beiden steht ein geflecktes Reh, welches von einer vor Poseidon sprießenden Pflanze

a) Abgeb. Mon. dell' Inst. IV. tav. 14. 15, wiederholt Élite céram. III. pl. 29. S. Atlas Taf. XIII. No. 14. u. vergl. Minervini im Bull. arch. Napol. I. p. 55 sq. u. Gargallo-Grimaldi in den Ann. dell' Inst. v. 1845 p. 38 sqq. Lenormant u. de Witte, Élite céram. III. p. 66 u. p. 72 sqq.

b) S. z. B. Bull. arch. Napol. I. tav. 5 (= Mon. dell' Inst. IV. tav. 18, Archaeol. Zeitung v. 1844. Taf. 18, m. Gall. heroischer Bildwerke Taf. X. No. 2) u. vgl. Minervini Bull. arch. Nap. a. a. O. p. 103, Lenormant u. de Witte a. a. O. p. 72. Note 4.

fressen zu wollen scheint und in welchem, wie schon Stephani[a]) bemerkt hat, Minervini (a. a. O.) gewiß mit Unrecht die bei Apollodor vorkommende Hirschkuh erkannt hat, nach welcher mit dem Spieß werfend Amymone den schlafenden Satyrn gestreift hatte, von dem hier auch eben so wenig eine Spúr ist wie in den meisten anderen Vasengemälden. Das Reh mag seiner aphrodisischen Bedeutung[b]) wegen und zugleich zur Bezeichnung der freien Natur angebracht sein, grade wie in dem Gemälde der Liebe von Zeus und Io[c]) und wie der Hase oben in No. 11. Oberhalb Amymones fliegt ein Eros mit einem in beiden Händen gehaltenen offenen Kranz offenbar nicht auf Amymone, wie Minervini sagt, sondern auf Poseidon zu, dessen Sieg und Gelingen Amymone gegenüber zu bezeichnen. Fraglich ist, ob man diesen Eros als von einer hinter Amymone sitzenden und eine große, stilisirte Blume[41]) haltenden Frau ausgehend betrachten soll, wie dies Gargallo-Grimaldi (a. a. O. p. 40) thut, und zwar dem äußern Anscheine nach mit Recht, da namentlich die Bewegung ihrer rechten Hand ganz den Eindruck macht, als sende sie den Flügelknaben aus. Daß diese Frau, wenn dem so ist, Aphrodite zu nennen wäre, ist klar, auch ist in ihrer Gestalt und in der Art wie sie von der Mittelscene abgewendet, aber sich nach dieser umblickend, grade so dasitzt wie die doch wohl unzweifelhafte Aphrodite in No. 11, gewiß Nichts, was dieser Annahme widersprechen könnte. Ja dieselbe wird einigermaßen noch dadurch unterstützt, daß ihr entsprechend hinter Poseidon in ruhig abwartender Stellung mit gekreuzten Beinen der durch seine Attribute ganz unbezweifelbar charakterisirte, wenngleich hier eben so schwer wie in No. 12 erklärbare Hermes steht. Auch würde dieser Erklärung nicht entgegenstehn, daß wenn die Frau rechts unten im Bilde Aphrodite ist, für eine zweite, welche links oberhalb Poseidons und Hermes' sitzt und einen langen Zweig sowie einen Spiegel hält, keine einleuchtende Benennung übrig bleiben würde. Denn hier mit Gargallo-Grimaldi (a. a. O. p. 41) und den Herausgebern der Élite céram. (a. a. O. p. 72 sq.) zum zweiten Mal Aphrodite zu erkennen ist unzulässig und der Name einer localbezeichnenden oder allegorischen Person, dergleichen neuerdings in der archaeologischen Interpretation sehr in Schwang gekommen sind, viel zu unbestimmt, als daß man sich dabei beruhigen könnte. Eben so wenig aber will der Name der Aphrodite für diese letztere Frau so recht passen; denn so wohl ihr im Allgemeinen der Spiegel zukommen möchte, ist er doch hier insbesondere kaum zu rechtfertigen und eben so wenig der lange Lorbeerzweig, mag auch sonst der Lorbeer Aphrodite beigegeben sein und von ihr gehalten werden[d]). Für die Frau hinter Amymone würde, falls man in der oben sitzenden, trotz den eben berührten Bedenken, Aphrodite anerkennte, die Bezeichnung einer Gefährtin der Amymone übrig bleiben und an sich nicht unpassend erscheinen. Dem Hermes entsprechend wurde eine solche Gefährtin der Amymone in No. 12 gefunden, und hinter Amymone findet sie sich wieder in der folgenden Nummer. Den zwischen ihr und Amymone als am Boden liegend dargestellten Fächer und Ball wird man übrigens nicht mit Gargallo-Grimaldi der von ihm

a) Compte-rendu etc. pour l'année 1863 p. 161. Note 4.
b) S. Stephani a. a. O. S. 151 ff.
c) Bd. II. S. 469.
d) Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1862 S. 61. Note 3, 1865 S. 79 Note 1.

Aphrodite genannten Frau zuzuschreiben haben, obgleich sich Aphrodite mit beiden Attributen nachweisen läßt[a]), sondern vielmehr Amymone selbst, von der es in der Situation, in welcher sie sich befindet, nur natürlich ist, daß sie diese Dinge abgelegt oder weggeworfen hat. Der Fächer bedarf für eine zum Wasserholen ausgesandte Königstochter keiner weitern Motivirung; ob der Ball uns ihre Jugend vergegenwärtigen[b]) oder an ein mit der etwaigen Gefährtin getriebenes oder nach dem Wasserholen beabsichtigtes Spiel — wie es Nausikaa mit ihren Mägden nach der Wäsche treibt — erinnern soll und ob dergleichen in irgend einer Bearbeitung des Mythus vorkam, das wissen wir nicht und können darüber nicht absprechen. Zu einer ganz bestimmten Entscheidung über die hinter Amymone sitzende Frau ist für jetzt wohl nicht zu gelangen, obgleich für sie der Name einer Gefährtin oder Schwester der Amymone immer wahrscheinlicher sein wird, als derjenige der Aphrodite. Daß diese vielmehr in der im obern Theile des Bildes angebrachten Frau zu erkennen sein dürfte, wird noch durch die ihr gegenüber befindliche Gestalt eines Jünglings wahrscheinlich gemacht, welcher ebenfalls mit einem sehr langen Lorbeerzweig, außerdem aber mit einer Syrinx ausgestattet und schon von Gargallo-Grimaldi (a. a. O. p. 40), den Herausgebern der Élite céram. (III. p. 73) und Stephani[c]) Pan genannt worden ist. Daß dieser, welchen man hier seiner idealen Bildung[d]) wegen mit Benndorf[e]), im Gegensatze zu dem bocksfüßigen Aegipan, Diopan nennen kann, nicht selten mit Aphrodite oder mit dieser und Peitho gemeinsam ein Liebesverhältniß schützend oder überwachend und auch im Allgemeinen als diesen beiden Göttinnen eng verbundener Gefährte dargestellt worden ist, hat Stephani[f]) an einer beträchtlichen Zahl von Beispielen nachgewiesen. In dem erstern Sinne dürfte er denn auch in diesem Bilde wie in dem folgenden und vielleicht in No. 18 anwesend sein. Nimmt man dieses an, so wird man sich ohne Zweifel geneigt fühlen, in der ihm gegenüber sitzenden Frau, zu der er sich wie im Gespräch herumwendet, Aphrodite und in den beiden in der Höhe des Bildes angebrachten Gottheiten die den handelnden Personen unbewußt anwesenden Schützer des poseidonischen Liebesabenteuers anzuerkennen.

Nicht bündiger wird schließlich die Erklärung einiger Einzelheiten ausfallen in

No. 17, dem Gemälde an einem Krater aus Armento im Museo Nazionale in Neapel[g]). Auch hier kann die Beschreibung von dem in der Mitte dargestellten Brunnenhause ausgehn, welches als solches (nicht als Tempelchen) unverkennbar und namentlich gegenüber der Analogie in No. 16 unbezweifelbar ist, obgleich in

---

a) Für den Fächer bedarf es keiner Belege, für den Ball s. Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1863 S. 14 in der Anmerkung.

b) Über den Ball als Spielzeug besonders jugendlicher Frauen vgl. das Verzeichniß b. Stephani a. a. O.

c) Bulletin hist.-phil. de l'acad. de St. Pétersb. T. XII. p. 290.

d) Über ideale Panbildung s. Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1862 S. 80 Note 1 und das das. Angeführte.

e) Bull. dell' Inst. von 1866 p. 9 sq.

f) Bulletin de l'acad. de St. Pétersb. a. a. O.

g) Bei Heydemann, Die Vasensammlung des Mus. Naz. in Neapel No. 690. Unedirt, s. Atlas Taf. XIII. No. 15. Zu der von Heydemann S. 21 verzeichneten ältern Litteratur ist Minervini im Bull. arch. Nap. I. p. 53 u. 55. hinzuzufügen

ihm die wasserspeienden Löwenköpfe fehlen. Auch von einem in demselben aufgehängten Bukranion und »Gewinde«, von dem Panofka[a]) redet, ist jetzt wenigstens Nichts mehr zu sehn. Grade unterhalb des Bauwerkes steht die große Hydria, mit welcher die rechts in der Mitte des Vordergrundes sitzende, sehr leicht bekleidete und einigermaßen kokett bewegte Amymone zum Wasserholen ausgegangen ist, wobei sie die hinter ihr mit hoch aufgestütztem Fuß in abwartender Stellung dastehende Gefährtin — denn eine solche oder eine Schwester kann hier nicht wohl verkannt werden — begleitet zu haben scheint. Nicht ganz gleichgiltig erscheint es, daß der Ball, welcher in No. 16 zwischen Amymone und der hinter ihr sitzenden Frau liegt, auch hier zwischen Amymone und der Gefährtin nicht fehlt; denn dieser Umstand kann für die Annahme, wenngleich nicht entscheidend, in die Wagschale fallen, daß diese Bilder auf einer bestimmten, uns unbekannten Bearbeitung des Mythus beruhen. Auch noch ein anderer Umstand will wenigstens bemerkt werden. Der Brunnen, welcher in No. 16 aus zwei Löwenköpfen wasserspeiend gemalt ist, ist hier ohne Wasser. Ist dies nun Zufall oder Nachlässigkeit des Malers, oder soll man glauben, derselbe sei absichtlich als versiegt und wasserlos dargestellt und werde erst demnächst durch Poseidons Einwirkung fließen? Eine ganz bestimmte Antwort hierauf ist wohl kaum eher möglich als bis man sich darüber Rechenschaft geben kann, ob die Maler von No. 16, 17 und auch 18 die Brunnenhäuser nach bestimmter Tradition oder aus unlebendiger Auffassung des Mythus an die Stelle natürlicher Quellen gesetzt haben; allein die erstere Ansicht, daß die Wasserlosigkeit des Brunnens hier auf Nachlässigkeit beruhe, ist deshalb wahrscheinlicher, weil auch die als Wasserausgüsse dienenden Löwenköpfe oder sonstige Ornamente fehlen. Auf jeden Fall irrt Minervini, wenn er (p. 55) davon spricht, Poseidon habe in diesem Bilde die Quelle von Lerna zu Gunsten seiner geliebten Amymone aus dem Boden aufsprudeln lassen. Amymone gegenüber steht der nur unterwärts mit einem Gewande bekleidete, jugendlich gebildete Poseidon[b]), welcher, den Dreizack in der Rechten aufstützend, mit erhobener Linken zu der aufmerksam auf ihn blickenden Amymone redet. Das hinter ihm stehende, aufgezäumte Flügelpferd, bei welchem weder an Pegasos noch an Arion zu denken sein wird, ist offenbar sein Reitthier, auf welchem er sich an Ort und Stelle begeben hat, wie bei Lukian auf einem raschen Delphin, und das ihm offenbar nicht weniger zukommen kann, als ein Zwei- oder Viergespann von Flügelrossen, mit dem er in anderen Monumenten fährt[c]). Wenn sonach in Betreff der Hauptpersonen und der untern Figurenreihe eigentlich Alles klar und leicht verständlich ist, gilt Gleiches nicht von den Nebenpersonen in der obern Reihe, deren Namen selbst zum Theil zweifelhaft sind. Für zwei ganz übereinstimmend gebildete und gekleidete Frauen links und rechts zunächst am Brunnenhause, von denen diejenige links, welche eine Schüssel mit Früchten auf der Linken, einen Kranz in der Rechten hält, mit dem neben ihr stehenden, eine Taenie haltenden Eros in eifrigem Gespräche begriffen ist, während diejenige rechts, welche mit einem Spiegel in der Linken und einer Taenie in der ge-

a) Neapels ant. Bildwerke S. 286 vgl. Minervini a. a. O.

b) Vergl. oben S. 324.

c) Vergl. oben S. 215, 298 Note b.

senkten Rechten ausgestattet ist, auf die Gruppe der Hauptpersonen aufmerksam niederschaut, für diese Frauen liegt es gewiß sehr nahe, an Aphrodite und Peitho zu denken. Dennoch muß man es für löbliche Vorsicht Heydemanns erklären, den Namen dieser beiden Göttinnen, welche auch er gebraucht, ein Fragezeichen beigefügt zu haben, da namentlich die Fruchtschüssel in Aphroditens und einigermaßen auch der Spiegel in Peithos Hand etwas Befremdliches hat. Nicht minder gerechtfertigt würde das Fragezeichen sein, mit welchem der Name des Pan für den ganz rechts dastehenden Jüngling mit restaurirtem Oberkopfe begleitet ist, welcher eine Syrinx in der Rechten erhebt, während er in der mit der Chlamys umwickelten Linken einen Thyrsos hält, wenn nicht doch die Vergleichung des vorigen Bildes es wahrscheinlich machte, daß auch hier Pan, und zwar in derselben Bedeutung wie dort, als Genoß von Aphrodite und Peitho und als Schützer der Liebesscene in der That gemeint sei. Das bakchische Attribut des Thyrsos in der Hand dieses Pan kann ja in keiner Weise Anstoß geben.

Ganz besonders eigenthümlich aber ist die Erscheinung, daß diesem Jünglinge entsprechend an der letzten Stelle links hinter Eros ein bocksfüßiger Pan oder richtiger wohl Panisk (Aegipan, vgl. S. 383) mit zwei ganz dünnen Rohrflöten in den Händen herbeikommt, so daß ein und dasselbe Gemälde die beiden Formen des Pan zu verbinden scheint. Denn der Name eines Satyrn, welchen Heydemann neben dem eines Panisken für dieses Wesen anwendet, ist nicht gerechtfertigt, noch weniger würde es jeder Gedanke an den mehrerwähnten Satyrn bei Apollodor und Hygin sein, welchen Minervini (p. 56) allerdings nicht gradezu ausspricht, aber auch nicht abzuweisen scheint. Daß dieser Panisk hier nur als Vertreter der beseelten freien Natur[a]) anwesend sei, in welcher die Scene spielt, kann nur geringem Zweifel unterliegen. Gerechtfertigter würde die Frage sein, ob die Flöten in seinen Händen eine weitere Bedeutung haben als die, sein natürliches Attribut oder ein ihm angemessenes Instrument zu sein, wie dies Stephani[b]) für den mit ähnlichen Flöten ausgestatteten Satyrn eines bekannten etruskischen Spiegels[c]) annimmt, indem er meint, derselbe schicke sich an, die Liebesverbindung zwischen Zeus und dem gewöhnlich, aber mit Unrecht Semele genannten Weibe durch Musik zu versüßen. Recht wahrscheinlich ist das weder in jenem noch in dem hier vorliegenden Falle, doch kommt darauf schließlich für das Verständniß des hier besprochenen Vasengemäldes nicht so viel an, daß es die Mühe lohnte, sich darüber in Vermuthungen zu ergehn. Seiner Composition nach verbindet dies Vasenbild wie so viele andere unteritalische Vasenbilder mit den handelnden Hauptpersonen in der untern Reihe oder im Vordergrunde die schützenden Gottheiten in einer obern oder im Hintergrunde und daß sich mit diesen ein die Örtlichkeit als freie Natur charakterisirendes Wesen verbindet, hat nichts Auffallendes oder Anstößiges. Auf das Licht, das aus dieser mit der der vorigen Nummer in manchem Betracht parallelen Composition auch auf jene fällt, ohne gleichwohl Alles aufzuhellen, möge noch einmal hingewiesen werden.

Ob zwischen diesem Gemälde und demjenigen auf der Vorderseite derselben

---

a) Vergl. Stephani im Bull. de l'acad. de St. Pétersb. a. a. O. p. 291.

b) A. a. O. p. 290 f.

c) Denkm. d. a. Kunst II. No. 46.

Vase, welches die Aussendung des Triptolemos darstellt, ein ideeller Zusammenhang irgend einer Art stattfinde, ist zu untersuchen nicht dieses Ortes.

Von Vasengemälden, welche sich auf Poseidons und Amymones Liebe beziehn, bleibt daher nur noch eines

No. 18, dasjenige auf einer Pelike lucanischen Stiles (aus Armento?) unbekannten Aufbewahrungsortes[a] zu besprechen übrig. Auch hier fehlt das Brunnenhaus nicht, welches in den beiden vorhergehenden Bildern die Mitte der Composition einnimmt, doch ist es hier nicht allein kleiner dargestellt, sondern halbwegs zur Seite und in den Hintergrund gerückt und verdeckt, durch eine Wölbung oder einen Bogen, unter welchem in der Mitte der Composition das liebende Paar im Gespräche sitzend dargestellt ist. Diesen Bogen nennen die Herausgeber der Élite céram. (a. a. O. p. 75) »une grotte«, welche sie (p. 65) in dem von Pausanias (II. 36. 8) genannten Berge Pontinos bei Lerna suchen, während Avellino (p. 60) die Höhle der Hydra von Lerna versteht, welche Apollodor erwähnt[b]). Es ist aber wohl sehr die Frage, ob bei diesem Bogen an eine Grotte oder Höhle in einem Berge zu denken sei, da derselbe offenbar nicht so dargestellt ist, als bestünde er aus festem Felsgestein, vielmehr durchaus jenen Strahlenbogen des Aethers oder Himmelsgewölbes gleicht, welche man in einem berühmten Vasengemälde mit der Gigantomachie der Götter[c]) dargestellt findet. Nun kann hier allerdings von einem Aether- oder Himmelsgewölbe natürlich keine Rede sein und ein bloßer Strahlenkranz, welchen Poseidon um sein Liebeslager gezogen hätte, wie Zeus im 14. Buche der Ilias Nebelgewölk um das seine ausbreitet, hat kaum größere Wahrscheinlichkeit. Wohl aber dürfte, wie schon Welcker[d]) bemerkt hat, an ein Wassergewölbe, und zwar an ein lichtdurchstrahltes gedacht werden, wie ein solches Philostrat[e]) sich zum Thalamos des Poseidon und der Amymone wölben läßt. Das unmittelbare oder mittelbare Vorbild hierzu hat ohne Zweifel das bergartige Gewoge abgegeben, mit welchem Poseidon in der Odyssee sein und der Tyro Liebeslager umstellt[f]) und wahrscheinlich hat auch Lukian[g]) an etwas Aehnliches gedacht, wo er Poseidon die Amymone in das Meer schleppen läßt, so daß diese zu ertrinken fürchtet, während der Gott ihr sagt: θάρρει, οὐδὲν δεινὸν μὴ πάθῃς. Ein solcher Wasserthalamos ist in dem Vasengemälde freilich nicht naturalistisch dargestellt, aber wie wäre das auch möglich gewesen? Verständlich scheint der-

a) Abgeb. im Bull. arch. Napol. II. tav. 3 mit Text von Avellino p. 57 sqq., welcher aber den Aufbewahrungsort so wenig angiebt wie die Herausgeber der Élite céram. (III. p. 74 sq.), in welcher III. pl. 30 das Gemälde nach einer etwas verschiedenen Zeichnung wiederholt ist. S. Atlas Taf. XIII. No. 11.

b) Apollod. II. 5. 2. τὴν δὲ ὕδραν εὑρὼν (Ἡρακλῆς) ἔν τινι λόφῳ παρὰ τὰς πηγὰς τῆς Ἀμυμώνης, ὅπου ὁ φωλεὸς αὐτῆς ὑπῆρχε κτλ.

c) Vergl. Atlas Taf. V. No. 5, Bd. II. S. 367. Annäherungsweise läßt sich auch der Bogen in der Gigantomachie Atlas a. a. O. No. 8 vergleichen.

d) Zu Müllers Handb. § 356 Anm. 3.

e) Philostr. sen. Imagg. I. 8. am Ende: κῦμα γὰρ ἤδη κυρτοῦται εἰς τὸν γάμον, γλαυκὸν ἔτι καὶ τοῦ χαροποῦ τρόπου· πορφυροῦν δὲ αὐτὸ ὁ Ποσειδῶν γράφει.

f) Od. XI. vs. 241: Ἐν προχοῇς ποταμοῦ παρελέξατο δινήεντος·
πορφύρεον δ' ἄρα κῦμα περιστάθη, οὔρεϊ ἶσον,
κυρτωθέν· κρύψεν δὲ θεὸν θνητήν τε γυναῖκα.

g) Diall. deor. mar. VI. 3.

selbe gleichwohl gemalt und man darf in den beiden concentrischen Doppelstrichen, zwischen denen die Strahlen (ganz ähnlich wie in der angeführten Gigantomachievase) sich befinden, wohl die Wasserwölbung und das sie durchleuchtende Purpurlicht erkennen. Hier also sitzt das Liebespaar im Gespräche, Poseidon redend, Amymone zuhörend, gewiß nicht vor der Umarmung, sondern nachher; man könnte Poseidon die Worte in den Mund legen, welche er bei Lukian a. a. O. zu Amymone redet: ἀλλὰ καὶ πηγὴν ἐπώνυμόν σοι ἀναδοθῆναι ἐάσω ἐνταῦθα πατάξας τῇ τριαίνῃ τὴν πέτραν πλησίον τοῦ κλύσματος, καὶ σὺ εὐδαίμων ἔσῃ καὶ μόνη τῶν ἀδελφῶν οὐχ ὑδροφορήσεις ἀποθανοῦσα. Daß Poseidons Dreizack nicht vollständig gemalt, sondern mit den Spitzen hinter seinem Haupt oder in dem Wasserbogen verborgen ist, beeinträchtigt die Sicherheit seiner Benennung nicht, da seine ganze Persönlichkeit charakteristisch gemalt und der Gott in wesentlich demselben Schema nicht selten dargestellt ist; Amymone wird am sichersten durch die umgeworfen zu ihren Füßen liegende Hydria, vielleicht auch noch durch den in der Linken gehaltenen Polsterkranz (σπεῖρα s. oben S. 372) charakterisirt[a]), obgleich derselbe hier so eigenthümlich und von anderen Beispielen abweichend dargestellt ist, daß ein Zweifel an seiner Bedeutung[b]) nicht ganz abgewiesen werden kann.

Schwieriger zu erklären als die Hauptgruppe ist auch in diesem Gemälde deren Umgebung. Allerdings kann nach der Analogie besonders von No. 12 und von No. 17 es kaum fraglich erscheinen, daß mit der hinter der Gruppe der Hauptpersonen stehenden Frau eine Gefährtin oder Schwester der Amymone gemeint sei und mit noch größerer Gewißheit wird Jeder hier wie in No. 16 dem Reh, welches vor ihr steht, jede Bezüglichkeit auf den von Apollodor in der Amymonesage erwähnten Hirsch ab- und demselben die aphrodisische Bedeutung sowie neben den an verschiedenen Stellen des Bildes sprießenden Blumen diejenige der Bezeichnung der freien Natur zusprechen, von der bei No. 16 die Rede gewesen ist. Wie dies Thier zu der hier dargestellten traulichen Beziehung zur Amymonegefährtin kommt und ob diese dasselbe aus dem halbgeöffneten Kästchen, welches doch nach vielfältigen Analogien eher als Schmuckkästchen zu gelten haben würde, füttern will und warum dieses, ist dunkel. Der rechts gegenüber mit gekreuzten Beinen und auf eine Stele gestützter rechter Hand dastehende bekränzte Jüngling, welcher eine zusammengeschlungene Chlamys um Schultern und Arme trägt, wie sie in nicht wenigen Bildern bei Poseidon vorkommt, und der einen Stab in der Linken hält oder, seiner Bewegung nach, auf den Rand eines Badebeckens aufstützt, ohne diesen freilich thatsächlich zu berühren, wird nach Analogie von No. 12 und No. 16 gewiß am ehesten Hermes[c]) zu nennen sein, obgleich der Grund für dessen Anwesenheit hier so wenig klar ist, wie in den anderen Vasenbildern. Diesen Jüngling Ganymedes zu nennen, wie dies die Herausgeber der Élite céram. (III. p. 66) thun, und zwar des von ihm gehaltenen Stäbchens

---

a) Avellino a. a. O. p. 57, Minervini, Bull. arch. Nap. III. p. 50.

b) Wie ihn Lenormant und de Witte a. a. O. p. 75. Note 1. aussprechen.

c) Beispiele der Darstellung des Hermes ohne Petasos und Kerykeion s. in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. v. 1871. S. 106 f. Note c u. vgl. Stephani im Compte-rendu etc. pour les années 1870 et 1871 S. 183.

wegen[a]), ist offenbar unzulässig; den Namen des Narkissos aber, welchen für denselben Avellino (a. a. O. p. 57 sqq.) ausführlich zu begründen sucht, kann nur der annehmbar finden, welcher sich mit Avellinos gesammter mystischen Erklärungsweise dieses Vasengemäldes einverstanden erklärt. Daß die Stele, auf welche dieser Jüngling die Hand stützt, die Grabstele der Söhne des Aegyptos (genauer, nach Apollodor, ihrer in Lerna beerdigten Köpfe) sein solle, ist eben so wenig wahrscheinlich, wie daß dieses Grabmal durch die Stele bezeichnet werden solle, an welche Hermes in No. 12 lehnt.

Unerklärt ist für Jeden, der nicht mit Avellino und den Herausgebern der Élite céram. an lernaeische oder sonstige Mysterien, an Eingeweihte und Reinigungen in diesem Bilde denken mag, das Luterion, welches in der Nähe dieses Jünglings, hier im Freien seltsam genug aufgestellt ist.

Keine sonderliche Schwierigkeit macht die im obern Theile dieses Bildes rechts sitzende, einen Spiegel haltende und von Eros begleitete Frau; denn es ist nicht wohl möglich, in ihr Aphrodite zu verkennen, welche ja auch hier in alle Wege an ihrem Platz ist. Fraglicher dagegen erscheint es wieder, ob man dem links gegenüber in Entsprechung zu Aphrodite sitzenden Jünglinge nach Analogie der Bilder No. 16 und No. 17 den Namen des Pan geben darf. Nicht des Rehes[b]) wegen, welches neben ihm gelagert ist und auf dessen Rücken er zutraulich seine linke Hand legt, denn das Reh findet sich auch sonst bei Pan als dem Begleiter der Aphrodite[c]) und erscheint diesem Gotte der freien Natur so natürlich gesellt, daß es auch ohne jede weitere Analogie leicht verständlich und ohne Anstoß erscheint. Fraglich ist nur, was der Gegenstand bedeute, den dieser Jüngling an einem langen Band in der rechten Hand hält, ob es ein Ölfläschchen ist, wie bisher erklärt worden, und wenn dieses, ob ein solches auf die Palaestra hinweisendes Attribut Pan zukomme.

Vollkommen dunkel endlich ist bisher, was es zu bedeuten habe, daß grade oberhalb des Thalamos des Poseidon und der Amymone ein zweiter Eros mit einem kurzen Speer nach einer Schlange sticht, welche ihm entfliehen zu wollen scheint. Denn die Analogie, in welche Avellino (a. a. O. p. 60, vgl. p. 74) diese Darstellung mit dem Apollon Sauroktonos bringt, hilft, so wie er diesen versteht, offenbar zu Nichts, und wenn vollends die Herausgeber der Élite céram. (a. a. O. p. 67) behaupten, diese Schlange sei die Hydra von Lerna und der Eros vertrete den die Hydra bekämpfenden Herakles[d]), so ist damit noch etwas weniger als Nichts gesagt. Möglich scheint nur die eine Erklärung, daß es sich um einen

---

a) . . . un éphèbe presque nu, appuyé sur le tombeau des fils d'Égyptus, clairement caractérisé comme un Ganymède par la baguette du trochus qu'il tient à la main.

b) Welches die Herausgeber der Élite céram. für einen Hirsch halten und danach den Jüngling Kyparissos nennen, der hier Nichts zu suchen hat.

c) Vergl. Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1863 S. 218 mit Verweisung auf das S. 161 Note 5 angeführte Vasenbild.

d) Un passage de Pausanias (II. 37. 4) nous donne la clef de cette représentation; le periégète dit en effet, que l'hydre de Lerne, tuée par Hercule n'était qu'un serpent et que c'est Pisandre de Camirus qui, le premier, l'avait représentée avec plusieurs têtes. Le serpent que montre notre vase n'est donc (!) autre que l'hydre, et l'Éros tuant le serpent remplace Hercule combattant l'hydre. Les noms d' Ἔρως et d' Ἡρακλῆς ont un certain rapport et renferment une même racine fondamentale. Und so weiter.

jener genrehaften Motive handelt, welche bei Eros in der unteritalischen Vasenmalerei auch sonst vorkommen[a], nämlich daß der Eros zum Zeitvertreib in kindlichem Spiele nach der sich rasch dahinringelnden Schlange sticht, wie nicht blos der knabenhafte s. g. Sauroktonos Apollon in genrehafter Auffassung[b], sondern in einem Vasengemälde[c] auch ein menschlicher Knabe nach der ebenfalls durch ihre Schnelligkeit und Gewandheit ausgezeichneten Eidechse. Trifft diese Erklärung das Richtige, so wird man ein ähnliches genrehaftes Motiv auch in dem Spiele der Amymonegefährtin mit dem Reh finden können, welches sie, vielleicht nur unter dem Schein, es füttern zu wollen, zu sich herangelockt hat. Es sieht doch ganz so aus, als ob die gesammte Gesellschaft das Ende der sich vielleicht etwas in die Länge ziehenden Liebesscene der Hauptpersonen abwarte, wobei der Jüngling unten (Hermes) in seiner Boten- und Dienerstellung geduldig und lässig auf das Mädchen mit dem Reh blickend dasteht, während der junge Eros und die Gefährtin Amymones durch Spiel und Tändelei sich die Zeit verkürzen und Aphrodite und ihr Gegenüber (Pan) dem Spiele des Eros eben so aufmerksam zuschauen, wie man noch heute im Süden Erwachsene ähnlichen Spielen der lieben Jugend in größter Spannung zuschauend sehn kann[12].

---

2. Sonstige Kunstwerke.

Unter den sonstigen auf Poseidons und Amymones Liebe bezüglichen Kunstwerken dürfte das meiste Interesse in Anspruch nehmen

No. 19, ein etruskischer Spiegel im Museo Gregoriano des Vatican[d]. Es ist, wesentlich wie bei Lukian, eine volle Gewaltthätigkeit Poseidons gegen die heftig erschrockene Amymone und nach Art mancher anderen etruskischen Spiegelzeichnungen die Begebenheit auf dem Höhepunkte dargestellt, welchen die griechische Kunst vermieden und zu umgehn gewußt hat. Die Bildung des Poseidon schließt sich wesentlich dem Schema an, welches die Vasenbilder 5, 8, 11 der Amymonefolge bieten, doch schlingt sich sein zusammengefalteter, sehr weiter Mantel, der seinen rechten Arm bedeckt, auch um die Schulter und den Arm des Mädchens, welches nur am Oberkörper mit einem ganz leichten Chiton schistos bedeckt ist. Das Paar steht unmittelbar vor einem unregelmäßig umrissenen, mit feinsten Linien durchzogenen Felde, welches man füglich als eine Höhle in dem den Hintergrund bildenden Berge betrachten könnte, welches aber wahrscheinlicher ein von Poseidon um die Stätte seiner Liebe gestelltes χῦμα οὔρεϊ ἶσον (s. No. 18) sein soll und als solches von einem kleinen Seedrachen hinter Amymone und einem Fische unter demselben belebt erscheint. Den Hintergrund bildet ein Berg oder der Berg Pontinos, wenn man ihn so nennen will, an welchem ein wasserspeiender

---

a) S. A. Furtwängler, Eros in der Vasenmalerei S. 77.

b) Friederichs, Bausteine S. 265, m. Gesch. d. griech. Plastik II.² S. 39.

c) Angeführt von Friederichs a. a. O.; ich kenne dasselbe nicht.

d) Abgeb. in Gerhards Etrusk. Spiegeln I. Taf. 64.

Löwenkopf angebracht ist, neben dem eine Kylix zum Gebrauche des Vorbeigehenden aufgehängt ist. Hinter diesem Berge lauscht in äußerst charakteristisch dargestellter Neugier ein Satyr hervor, welcher, obwohl es zu seiner Erklärung hier wie in so vielen anderen Fällen[a]) ausreicht, ihn als den natürlichen Bewohner der Örtlichkeit zu betrachten, immerhin und wahrscheinlicher als in den Vasenbildern, No. 15 ausgenommen, der von Poseidon vertriebene Satyr der Hyginischen und Apollodorischen Erzählung sein kann. Erkennt man dieses an, so bleibt natürlich kein Zweifel an der Bezüglichkeit der Darstellung auf Amymone; aber auch ohne dieses wird sich schwerlich ein anderes Liebesabenteuer Poseidons nennen lassen, welches größern Anspruch darauf hätte, in dieser Darstellung erkannt zu werden, obwohl die Hydria fehlt, welche sonst das sicherste Unterscheidungsmerkmal Amymones von anderen Poseidongeliebten bildet.

Die nächste Stelle gebührt

No. 20, einer unter Antoninus Pius in Argos geprägten Erzmünze, s. Münztafel VI. No. 32[b]). Dieselbe stellt die Verfolgung dar; Poseidon im langen Chiton, mit flatterndem Mantel und links geschultertem Dreizack eilt mit großen Schritten hinter Amymone her, welche er mit der Rechten zu fassen im Begriff ist, während sie, deren Gestalt nicht gut, dem Rande der Münze zu nahe, ausgeprägt und ziemlich stark verschliffen ist, entweder schon auf den Knien liegt oder eben niederfällt, ähnlich wie es vielleicht der Maler der Jatta'schen Kylix (oben No. 4. a.) dargestellt hat.

Zeigt uns also diese Münze Poseidon ganz als den ungestümen Werber, als der er auch in den Vasenbildern No. 3—7 erscheint, so ist dagegen

No. 21, das Bild einer antiken Paste der Kestner'schen Sammlung[c]), von der ein Abdruck in der Cades'schen Abdrucksammlung Cl. I. C. No. 22[d]) ist, s. Gemmentafel III. No. 8, wie aus Reminiscenzen der Vasenbilder zusammengesetzt, welche das Gespräch Poseidons und Amymones; wahrscheinlich nach der Umarmung darstellen; namentlich stimmt die reich bekleidet, mit hinterwärts verschleiertem Haupt und der Hydria in der gesenkten Rechten vor dem Gotte dastehende Amymone in gradezu auffallendem Maße mit der Amymone in dem Vasenbilde No. 15 überein. Poseidon steht ihr in ungefähr seiner typischen Stellung mit auf eine kleine Felserhöhung gestelltem rechtem Fuß, aber in höchster Ruhe, den gewandumschlungenen linken Arm auf den Rücken gelegt, gegenüber. Daß er ihr, wie Wieseler meint, eben seinen Liebesantrag mache, ist daher aus früher erwähnten Gründen sehr unwahrscheinlich, Müllers Ausdruck aber, er verleihe der Amymone das Geschenk der Quelle von Lerna, obwohl dies auf den spätern Augenblick hindeuten würde, eben so wenig gerechtfertigt[43]).

Das Schöpfen Amymones aus dem ihr verliehenen oder für sie geöffneten Quell stellen dar:

---

a) S. Stephani im Bull. hist.-phil. de l'acad. de St. Pétersb. XII. p. 271 sqq.

b) Publ. von Imhoof aus seiner Sammlung in s. Choix de monnaies grecques pl. II. No. 66.

c) Abgeb. in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 82.

d) Auch in den Impronte gemmarie dell' Instituto cent. I. No. 64.

No. 22, ein brauner Sarder der berliner Gemmensammlung [a]) aus der Stosch'schen [b]), s. Gemmentafel III. No. 4, und

No. 23, eine violette antike Paste derselben Sammlung [c]), ebendaher [d]), s. Gemmentafel III. No. 5. In beiden nahe verwandten Darstellungen ist Amymone niedergekniet, um an dem Felsenquell Wasser zu schöpfen, »nach dem Liebesabenteuer mit Poseidon«, wie Wieseler mit vollem Rechte bemerkt, da sie in No. 22 den Dreizack hält, der ihr doch lediglich als Symbol ihres vollzogenen Verhältnisses zu Poseidon gegeben sein kann, wenn man nicht etwa vorzieht, denselben im Anschluß an die Erzählung bei Hygin zu erklären, wo Poseidon Amymone selbst den in den Boden geschleuderten Dreizack herausziehn läßt, worauf die drei Quellen emporsprudeln. Man braucht nicht grade anzunehmen, hier solle dargestellt sein, wie Amymone soeben den Dreizack aus dem Boden gezogen habe, um dennoch Hygins Bericht als eine passende Grundlage eines Bildes zu erkennen, in welchem Amymone beim Wasserschöpfen den Dreizack des Gottes in der Hand hält. Wieseler freilich faßt ihn ganz anders und nennt ihn Amymones »habituelles Attribut«; aber schwerlich mit Recht. Denn erstens kommt Amymone mit dem Dreizack in keinerlei anderem Kunstwerk als in Gemmenbildern vor und zweitens sind bei weitem die meisten Gemmenbilder, in welchen dies der Fall ist [e]), Wiederholungen der hier in Rede stehenden Composition. Auf eine andere soll gleich zurückgekommen werden. In dem Bilde No. 22 fehlt die Andeutung des Quells und des Felsen, aus welchem der Gott ihn hervorrief, in No. 23 dagegen ist der letztere dargestellt. Daß, wie Tölken bemerkt hat, beide Gemmenbilder in der Behandlung der Gewänder noch Spuren des ältern Stiles zeigen, soll nicht unerwähnt bleiben.

Außer in den Wiederholungen dieser Composition wird die Einzelfigur der Amymone, welche außerhalb eines bestimmten Actes der Sage dargestellt ist, noch in zwei geschnittenen Steinen erkannt: a) in der Sammlung der kais. Ermitage in St. Petersburg [f]), s. Gemmentafel III. No. 6; b) in der florentiner Gemmensammlung [g]). Stephani nennt diese Gemmen »offenbar antik«. Und zwar in Betreff der petersburger ohne Zweifel mit vollstem Rechte, während bei der florentiner schon die Abbildung mancherlei Bedenken hervorruft. Die überaus

---

a) S. Tölken, Erkl. Verz. III. Cl. 2. Abth. No. 181, abgeb. in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 82. a.

b) Winckelmann, Pierres de Stosch. II. Cl. 12. Abth. No. 862 als Psyche.

c) Tölken a. a. O. No. 182, abgeb. in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 82. b.

d) Winckelmann a. a. O. No. 861; Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1866 S. 91 Note 2 zählt noch mehre Wiederholungen dieser Composition auf, jedoch mit dem Hinzufügen, wie viel von diesen Steinen und Pasten antik sei, sei ihm noch nicht ganz klar.

e) Vergl. Stephani a. a. O.

f) Stephani a. a. O., abgeb. in den Ant. du bosph. Cimmér. pl. 17. No. 7.

g) Stephani a. a. O., abgeb. Wicar, Gal. de Flor. II. pl. 42, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst I. No. 172. Den aus der Stosch'schen Sammlung in die berliner gelangten Carneol, welchen Tölken a. a. O. unter No. 183 als »Amymone oder eine andere Danaïde stehend mit einer Schöpfkanne in der Hand« verzeichnet, kann ich unter den Abdrücken der Stosch'schen Sammlung nicht identificiren, weiß also auch nicht, in wie weit er hierher gehört, doch scheint das Mädchen keinen Dreizack zu halten, da Tölken von einem solchen schweigt.

schlechte Raumerfüllung, welche neben der kleinen Figur in der Mitte des Feldes ringsum eine Menge leeren Raumes läßt, ferner die Art, wie in ganz unmöglicher Weise und zugleich doch offenbar aus Anstandsrücksichten ein Gewand an der linken Seite der Figur, ihren Schenkel und zum Theil ihre Scham deckend, angebracht ist, regt den Verdacht modernen Ursprunges dieses Steines auch für den lebhaft an, der, namentlich auf diesem Gebiete Stephanis große Kennerschaft bereitwillig anerkennt. Ehe demnach eine weit größere Anzahl von Denkmälern nachgewiesen sein wird, in denen Amymone mit dem Dreizack dargestellt ist, wird man diesen als ihr Attribut nicht bezeichnen dürfen.

ANMERKUNGEN UND EXCURSE

ZUM

DRITTEN BUCH.



ZUM ERSTEN CAPITEL.

---

1) Zu S. 209. Als Vorarbeit ist hier die fleißige leipziger Doctordissertation von C. Manitius: De antiquissima Neptuni figura, Lipsiae 1872 zu nennen, durch welche frühere auf dies Thema bezügliche Litteratur überholt worden ist. Ganz besonders dürftig und voll von Irrthümern und Verkehrtheiten ist der Abschnitt über Poseidon insgemein in Böttigers Ideen z. Kunstmyth. II. S. 343 ff., während den vergleichsweise reichsten Stoff zur Kunstmythologie des Poseidon Preller in Paulys Realencyclop. V. 1. S. 564 ff. zusammengestellt hat.

2) zu S. 209. Frageweise könnte man einen der bekannten 30 viereckigen Steine in Pharae, von denen Pausanias VII. 22. 4 sagt: ἐν Φαραῖς . . . . ἑστήκασι ἐγγύτατα τοῦ ἀγάλματος [Ἑρμοῦ] τετράγωνοι λίθοι τριάκοντα μάλιστα ἀριθμόν· τούτους σέβουσιν οἱ Φαρεῖς, ἑκάστῳ θεοῦ τινος ὄνομα ἐπιλέγοντες, als ein anikonisches Agalma des Poseidon betrachten, wenn es irgendwie feststünde, daß es sich bei diesen Steinen um den Cultus der populären Götter handelte. Vgl. auch oben S. 4. Das ἄγαλμα τετράγωνον des Poseidon bei Trikolonoi in Arkadien, Pausan. VIII. 35. 6, welches Preller a. a. O. S. 564, aus welchem unausgesprochenen Grunde immer, »merkwürdig« findet, gehört, es mag alt oder jung sein, nicht zu den anikonischen Agalmaten, sondern war, wie auch Preller richtig sagt, eine Herme des Gottes, und Gleiches gilt von dem auf Poseidon bezüglichen unter den ἀγάλματα τὸ τετράγωνον παρεχόμενα σχῆμα in Megalopolis bei Pausan. VIII. 31. 7.

3) zu S. 210. Wenigstens hat Panofka, wie er a. a. O. S. 5 ausdrücklich erklärt, zu dem Vasengemälde, welches er als eine Copie des Gemäldes des Kleanthes betrachtet, selbst einen Poseidon mit dem Thynnos hinzugefügt (s. d. Erläuterungstafel Fig. 1. verglichen mit dem Bilde Denkm. d. a. Kunst II. No. 393), doch wohl weil er keine Athenageburt mit dieser Zusatzfigur vorfand. Auch seitdem ist keine bekannt geworden, denn die Beziehung des einen Bildes an der Amphora No. 1699 des berliner Museums auf diesen Mythus ist, trotz Gerhards Annahme in Neuerworb. ant. Denkmäler, 3. Heft, Berlin 1846 S. 10, sehr problematisch. Vergl. auch Stephani, Compte-rendu de la comm. imp. arch. de St. Pétersb. p. l'année 1864 S. 216 f. Anm. 5.

4) zu S. 211. Welcker, Griech. Götterl. II. S. 288 u. 681, zieht die Athenageburt mit Poseidon und Amphitrite zusammen, ja er redet nur von der Anwesenheit dieser Götter bei jenem Acte. Mit äußerst zweifelhaftem Rechte; denn nicht allein zählt Pausanias a. a. O. eine ganze Reihe von Gegenständen mit wenigen Worten und ohne Angabe näherer Umstände auf und nicht allein eignet sich eine Darstellung von Poseidon und Amphitrite, etwa ihre Hochzeit oder dergleichen vorführend, durchaus für einen selbständigen Gegenstand, sondern es wäre gradezu auffallend und schwer erklärlich, wenn Pausanias von den die Athenageburt umgebenden Gottheiten grade nur Poseidon und Amphitrite genannt hätte oder vollends diese allein als anwesend hätte bezeichnen wollen. Vergl. auch Brunn, Gesch. d. gr. Künstler I. S. 115. Wegen der Chronologie des Gitiadas muß ich auf m. Gesch. d. gr. Plastik 2. Aufl. I. S. 80 mit Anm. 22 verweisen.

5) zu S. 211. Wenn E. Braun in den Ann. dell' Inst. von 1844 p. 145 die Gottheit auf der östlichen Seite des Harpyienmonumentes von Xanthos als Poseidon erklärt, wie Gerhard in der Archaeol. Zeitung von 1845 S. 72 speciell als Poseidon Phytalmios, so glaube ich im II. Bande dieses Werkes S. 20 f. und in den Anmerkungen 31. u. 32. die Gründe,

welche gegen eine solche aus griechischer Mythologie geschöpfte Nomenclatur bei einem lykischen Monumente sprechen, hinlänglich dargelegt zu haben, um hier von ihrer Wiederholung absehn zu können.

6) zu S. 219. Die Achatgemme unbekannten Besitzes, von welcher sich in Lipperts Daktyliothek I. 1. No. 107 (Abdr. No. 62) ein Abdruck befindet, ist in der augenscheinlichsten Weise unantik, also hier nicht als weiteres Parallelmonument zu zählen.

7) zu S. 220. Von der in ihrer Bedeutung immer noch streitigen Nebeninschrift FSSM mehrer Münzen von Poseidonia wird hier ganz abgesehn und kann deswegen abgesehn werden, weil die Zugehörigkeit dieser Münzen zu Poseidonia unbezweifelt ist, irgend ein chronologischer Gewinn aber aus der bezeichneten Epigraphe nicht gezogen werden kann. Vergl. über die streitige Bedeutung derselben: Micali, L'Italia avanti il dominio dei Romani I. p. 234; Duc de Luynes, Nouv. Ann. de l'Inst. I. p. 431; Millingen, Sylloge of anc. uned. coins p. 17; Avellino, Bull. arch. Napol. I. p. 24; Minervini das. N. S. III. p. 160; Archaeol. Zeitung von 1843 S. 153. Auch auf die mancherlei kleineren Varianten in den poseidoniatischen Münztypen und auf ihre Beizeichen einzugehn ist den hier verfolgten Zwecken gegenüber unnöthig erschienen; nur auf eine Variante der Poseidonfigur selbst in einem Exemplare der königl. Münzsammlung in Berlin, in welchem der Gott eine Schiffermütze trägt, bin ich zu spät aufmerksam geworden, um sie in die Tafel und die Besprechung im Text aufzunehmen. Sie beweist neben den anderen S. 223 berührten Thatsachen, daß es sich bei dem Typus dieser Münzen um eine für diese selbst gemachte, nicht von einer Statue copirte Composition handelt.

8) zu S. 220. Die Ansicht des Herzogs v. Luynes, Nouv. ann. I. p. 402 Note 3, daß die in Rede stehenden Münzen von Sybaris mit dem Poseidon auf dem Avs. älter seien, als die nummi incusi derselben Stadt, wird sich schwerlich durch Etwas rechtfertigen lassen und der Stil der beiderlei Gepräge widerspricht ihr in entschiedenster Weise, obwohl der Herzog v. Luynes das Gegentheil behauptet. Vgl. auch Eckhel, Doct. num. vet. I. p. 160.

9) zu S. 229. Wenn Preller in Paulys Realencyclop. V. 1. S. 564 sagt: »Attribute des Poseidon waren seit alter Zeit der Dreizack und der Delphin . . . ., außerdem besonders der Thunfisch . . . .; die andere Hand führt statt des Dreizacks nicht selten das Scepter«, so hat er mit dieser Behauptung ohne Zweifel in der Hauptsache Recht, sie ist aber bisher so wenig allgemein anerkannt, daß es Pflicht ist, die Belege für ihre Richtigkeit mit aller Sorgfalt zu sammeln und festzustellen. Vergl. Cap. X. S. 319 f.

10) zu S. 230. Ob diese 0,80 m hohe Platte zu einer Candelaberbasis gehört habe, wie Millin in der Gal. myth. zu I. No. 297 und O. Müller zu Denkm. d. a. Kunst zu II. No. 73, Handb. § 355. Anm. 4. annehmen, ist allerdings ungewiß; sie hat keinerlei Ergänzungen als nur die linke Seite des Randes. Da es sich aber nach antikem Kunstgebrauche von selbst versteht, daß eine solche Reliefplatte zu irgend einem Geräthe gehört haben muß, so liegt ihrer Form nach der Gedanke an eine Candelaberbasis nicht fern.

11) zu S. 231. (hier ausgefallen nach den Worten Z. 4: Von diesen Reliefen) Unsicher ist Poseidon in einem Reliefbruchstück der kais. Ermitage in St. Petersburg, das Guédéonow, Ermit. Imp. Musée de sculpt. ant. p. 97. No. 330 mit den Worten beschreibt: Fragment de relief archaïque représentant Neptune Vulcain?, Minerve et Diane, marchant de droite à gauche, à la suite l'un de l'autre. Vergl. Archaeol. Zeitung von 1851 Anz. S. 58, wo die erste Figur Poseidon, die letzte Leto genannt wird.

ZUM ZWEITEN CAPITEL.

11 lies 12, zu S. 235. Böttiger hat seinen myronischen Poseidon aus den »pristae« b. Plin. N. H. XXXIV. 57 herausgesponnen, wie sich aus s. Kunstmythol. II. S. 357 ergiebt; vgl. über die pristae m. »Schriftquellen« No. 533 mit Anm. e.; die oben S. 235 Note c genannten drei neueren Gelehrten haben ihn aus der Stelle des Lukian Gall. 24, und zwar so ziemlich mit denselben Argumenten abgeleitet. Um diese Entdeckung,

die, wenn sie sich halten ließe, von einer gewissen Wichtigkeit sein würde, nicht ohne Angabe von Gründen, wie ich es in m. »Schriftquellen« in der Anmerk. zu No. 539 und in m. Gesch. der griech. Plastik 2. Aufl. I. S. 186 u. Anm. 127. gethan habe, abzulehnen, mag hier das Nöthigste gesagt werden. Die Stelle Lukians lautet: ἐμαυτὸν δὲ ἠλέουν ὅμοιον ὄντα τοῖς μεγάλοις τούτοις κολοσσοῖς, οἵους ἢ Φειδίας ἢ Μύρων ἢ Πραξιτέλης ἐποίησαν· κἀκείνων γὰρ ἕκαστος ἔκτοσθεν μὲν Ποσειδῶν τις ἢ Ζεύς ἐστι πάγκαλος ἐκ χρυσοῦ καὶ ἐλέφαντος ξυνειργασμένος κεραυνὸν ἢ ἀστραπὴν ἢ τρίαιναν ἔχων ἐν τῇ δεξιᾷ, ἢν δὲ ὑποκύψας ἴδῃς τά γ' ἔνδον, ὄψει μοχλούς τινας καὶ γόμφους καὶ ἥλους διαμπάξ κτλ. Diese Worte sind nun erstens viel zu unbestimmt, um aus ihnen einen Poseidon als Werk Myrons abzuleiten, ja sie sind wie geflissentlich unbestimmt; man beachte das: Ποσειδῶν τις und den Umstand, daß dem Zeus ein Blitz oder Donnerkeil in die Rechte gegeben wird, dergleichen, wie allbekannt, der Zeus des Phidias nicht führte. Zweitens ist außer diesem angeblichen Poseidon kein Werk des Myron in Goldelfenbein bekannt und es ist nach seinem ganzen Kunstcharakter im höchsten Grade unwahrscheinlich, daß er je in diesem Materiale gearbeitet haben sollte. Drittens sind die Götternamen um so augenscheinlicher ohne jegliche Absicht gewählt, als, wenn man den Poseidon dem Myron, den Zeus dem Phidias zuschreibt (der Reihenfolge nach würde der Poseidon dem Phidias und der Zeus dem Myron zufallen), für Praxiteles gar keine bestimmte Statue übrig bleibt. Der ganze und einzige Nachdruck der Stelle fällt vielmehr offenbar auf den Gegensatz der äußern Erscheinung und der innern Beschaffenheit; von außen sind das prachtvoll gestaltete Götter, gleichgiltig welche, innen Balken, Klammern u. s. w.

12 lies 13) zu S. 235. Gerhard hat in seiner Restauration des Bathron des Zeusthrones in Olympia, s. Akadem. Abhh. I. Taf. XVII. 2, die um Aphrodite versammelten Götter stehend zeichnen lassen, E. Petersen, Die Kunst des Pheidias S. 372 vermuthet, sie seien thronend, je sechs an jeder Seite, einander zugewandt dargestellt gewesen, ohne jedoch für das Thronen Gründe anzugeben. Es ist der ganzen Scene nach und gegenüber der aus dem Meer auftauchenden Aphrodite wenig wahrscheinlich. Eben so fraglich dürfte es sein, ob man, der Einrahmung der Scene durch Helios und Selene wegen, die dem Auftauchen der Aphrodite aus dem Meere zuschauenden Gottheiten als im Olympos versammelt denken dürfe. Wie dann in ihre Mitte Ἀφροδίτη ἀνιοῦσα ἐκ θαλάσσης gekommen sein sollte, möchte nicht leicht nachzuweisen sein.

13 lies 14) zu S. 235. E. Petersen, Die Kunst des Pheidias S. 319, opponirt vergebens gegen diesen Beinamen des Apollon, indem er mit Nachdruck hervorhebt, es seien hier nicht locale Götter Attikas, sondern die olympischen Gottheiten dargestellt. Das mag immerhin sein; nichtsdestoweniger läßt sich die hier gegebene nächste Verbindung von Poseidon und Apollon, welche in einer Gruppe des Praxiteles sich wiederholt (s. S. 237), schwerlich anders erklären, als daraus, daß man in Beiden die ionischen Stammgötter anerkennt. Und dadurch wird ja auch ihr Wesen als große olympische Götter in keiner Weise aufgehoben.

14 lies 15) zu S. 235. Anders E. Petersen, Die Kunst des Pheidias S. 265, welcher meint, »nach der Haltung der Finger wie nach einem Bohrloch in der Biegung des Daumens zu schließen« habe die l. Hand des Poseidon »einen Schaft umfaßt«, »welchen wir zum Dreizack leicht ergänzen können«. Über das Bohrloch steht mir keine Controle zu, da ich das Original dieser Platte nicht gesehn habe, in Betreff der Haltung der Finger aber, die man auch nach dem Gypsabguß beurteilen kann, finde ich keine Ursache, die im Text ausgesprochene Ansicht zu ändern. Auch möchte es nicht leicht sein, den Verlauf eines Dreizackschaftes von Erz, der, grade aufgestützt, hinter der Figur des Gottes verlaufend und dann unterhalb des Sitzes wieder zum Vorschein kommend, oder, war er schräge gehalten, vor dem Apollon, zunächst dessen rechtem Arme sich erstreckend, noch mehr Bohrlöcher, als das eine im Daumen hätte erheischen müssen, nachzuweisen.

15 lies 16) zu S. 236. Diese Worte waren geschrieben und gedruckt lange bevor mir die neueste Erklärung des Theseionfrieses von Brunn in den Sitzungsberichten der münchener Akademie philos.-philol. Classe von 1874, Heft 1. S. 51 ff. zuging, eine Erklärung, über welche ich hier beiläufig nicht abgesprochen haben will. Über die dieser Brunn'schen Erklärung zuletzt vorangegangenen von Lolling in den Berichten der k. Gesellschaft der Wissenschaften in Göttingen von 1874 S. 17 ff. und über die breslauer Doctordissertation von

A. Schultz: De Theseo, kann ich nicht anders urteilen, als dies auch Brunn a. a. O. thut. Schultz kehrt zu O. Müllers Erklärung zurück, fördert also die Sache nicht, aber auch Lolling, welcher den Kampf der Athener gegen die Eleusinier und die mit diesen verbündeten Thraker erkennen will, nimmt es mit dem Steinschwingen und dem Barbarenthume der Thraker offenbar viel zu leicht, während grade der Erweis, daß man die Thraker unter Eumolpos als steinschleudernde Barbaren darstellen konnte, den eigentlichen Schwerpunkt seiner Deutung ausmacht und also auch denjenigen seiner Beweisführung hätte ausmachen müssen. Daß auch Brunn a. a. O. S. 57 zu den im Texte Note c genannten Gelehrten gehört, welche in der fraglichen Figur Poseidon erkennen, sei hier nachträglich bemerkt.

ZUM VIERTEN CAPITEL.

17) zu S. 267. Die an diesem Kopfe plastisch (durch Einhauen) angegebenen Augensterne und Pupillen sind ein neues Beweisstück gegen die Behauptung, daß diese Darstellungsweise des Auges erst unter Hadrian und den Antoninen aufgekommen wäre; vgl. m. Aufsatz in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1865 S. 47 ff. und oben S. 200 Anmerkung 56.

18) zu S. 269. E. Braun bringt, schon in seiner Griech. Götterlehre S. 254, wo er, wie schon früher bemerkt, diese Büste schildert ohne sie zu nennen, und wieder in s. Vorschule der Kunstmythol. S. 11. diese Gestaltung der Nase mit der gespannten Aufmerksamkeit des Blickes in einen ursächlichen Zusammenhang, indem er an der erstern Stelle sagt: »seine Nase ist straff angezogen, wie dies bei Personen, die mit gespannter Aufmerksamkeit ihre Blicke auf die Gegenstände der Außenwelt richten, der Fall zu sein pflegt, an der letztern aber vollends von einer in Folge des scharfen Ausblickes »krampfhaft« angezogenen Nase redet. Obgleich aber auch Wieseler (zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 67) sich dieser Ansicht angeschlossen und selbst den auf alle Fälle sehr unglücklichen Ausdruck »krampfhaft angezogen« übernommen hat, trifft sie ganz gewiß nicht das Richtige, vielmehr handelt es sich hier um eine Formeneigenthümlichkeit an sich, welche viel zu bedeutend ist, als daß sie aus einer vorübergehenden Affection gewissermaßen pathologisch erklärt werden könnte, ganz abgesehn davon, in wie weit die Grundlage von Brauns These gerechtfertigt ist, d. h. in wie fern wirklich ein scharfes Hinausblicken ein Anziehn oder Krümmen der Nasenspitze bedingt oder hervorzurufen im Stande ist.

19) zu S. 270. Heydemann hat in der Archaeolog. Zeitung von 1868 S. 11 für diesen Kopf den Namen des Asklepios vorgeschlagen oder ihn vielmehr »wohl sicher als Aesculapius« bezeichnet, ohne dafür jedoch bestimmte Gründe beizubringen, welche auch bei einer umfassenden Vergleichung von Asklepiosköpfen schwerlich hätten beigebracht werden können.

20) zu S. 271. Hier sind ein paar Monumente zu besprechen, deren Zugehörigkeit zu diesem Kreise zweifelhaft ist. Erstens die Büste im berliner Museum No. 63, abgeb. b. Krüger, Ant. de S. M. le roi de Prusse à Sans-Soussi I. 7 unter dem Namen des Dionysios v. Halikarnaß. Schon Gerhard hatte in dem »Verzeichniß der Bildhauerwerke« 36. Aufl. 1861 S. 17 bemerkt: »derselbe Kopf ist neuerdings auch für Poseidon gehalten worden« und diese Bezeichnung habe ich Bd. II. S. 570 Anm. 87 für die richtige gehalten, während mich eine neuerdings wiederholte Prüfung wieder zweifelhaft gemacht hat. Gerhard hatte in »Berlins ant. Bildwerken« S. 61 geschrieben, daß der »freie Ausdruck« dieses Kopfes, »verbunden mit der durch den Ergänzer herbeigeführten aufschauenden Richtung für den ersten Anblick die gewohnte Strenge (?) des Vaters der Götter einigermaßen verleugne«, was allerdings nur zum Theil, aber doch zum Theile richtig ist. Der ganze Hals von unmittelbar unter dem Bart an ist in der Richtung des Unterkiefers ergänzt und die Stellung des Kopfes, seine Wendung nach rechts und sein Aufblick zum Theile durch die Ergänzung bewirkt, zum Theile dagegen original, jedoch nicht oder kaum stärker als dies auch bei der großen neapolitaner Büste (Atlas Taf. I. No. 3, 4) oder der Mediceischen Halbfigur im Louvre (das. No. 15, 16;

der Fall ist. Der Mund ist sehr entschieden geöffnet mit dem Ausdrucke von Erregung, die Unterlippe tritt vor und auch der Blick ist erregter, als er bei Zeus zu sein pflegt. Der untere Theil der Stirn ist sehr stark vorgebildet, aber in dem obern Theile für Poseidon zu hoch; auch ist im Haare nichts Poseidonisches, so daß wahrscheinlich bei der Benennung »Zeus« stehn zu bleiben sein wird. Die ungewöhnliche Lebendigkeit oder Bewegtheit des Ausdrucks glaubte Gerhard durch die Voraussetzung eines Bekämpfers der Giganten erklären zu müssen, doch ist fraglich, ob man diesen Kopf von einer in Handlung dargestellten Figur wird herzuleiten haben. Als Zeuskopf würde die Büste, wie das schon Bd. II. a. a. O. bemerkt ist, der 2. Classe der Zeusbüsten einzureihen sein, innerhalb deren sie aber stets das Extrem der Erregtheit des Ausdruckes darstellen würde.

Zweitens handelt es sich um die in den Mon. dell' Inst. III. tav. 15 No. 4 abgebildete, in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 69 wiederholte Maske in Parma, welche E. Braun, Ann. dell' Inst. von 1841 p. 120 sq. und Welcker zu Müllers Handb. § 354 Anm. 6 übereinstimmend Poseidon benennen, während Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O. gegen diese Benennung Zweifel ausspricht, welche mir im vollen Maße gerechtfertigt erscheinen. Daß es sich um ein Wasserwesen handelt, ist theils aus dem Platze, welchen die Maske aller Wahrscheinlichkeit nach im Grunde eines Labrum eingenommen hat (s. Braun a. a. O.), theils und entscheidender aus der Behandlung von Haar und Bart, ganz besonders aber aus den Schilfblättern gewiß, mit welchen der Kopf geschmückt ist, welche aber, obgleich in der That vorhanden, von dem Zeichner der Abbildung in den Monumenten übersehn oder vernachlässigt sind. Diese Schilfblätter aber sind, wie schon Wieseler mit sehr gutem Rechte behauptet hat, durchaus geeignet, den Gedanken von Poseidon weg und auf eine Flußgottheit zu lenken. Denn irgend ein ganz unzweifelhafter Poseidon mit Schilfbekränzung ist nicht nachweisbar, man müßte denn die von Hirt in Böttigers Amalthea II. Taf. 4 publicirte Vase (vergl. Cap. XII. B. Amymone No. 14) geltend machen, wo die Zeichnung den sitzenden Poseidon allerdings mit Schilf bekränzt darstellt und der Herausgeber S. 279 die Schilfbekränzung ausdrücklich hervorhebt. Allein die Treue und Genauigkeit dieser Zeichnung ist auch in anderen Einzelheiten zweifelhaft und das Zeugniß im Texte knüpft wenigstens eben so wahrscheinlich an diese, Hirt bei der Publication vorliegende Zeichnung, als an das ihm allerdings bekannte Original an, so daß dasselbe ebenfalls nur von zweifelhaftem Werth ist. Böttiger in seinem Zusatze zu Hirts Erklärung a. a. O. S. 294 nennt den Kranz einen solchen von Fichtenzweigen. Dazu kommt, daß eine Bekränzung mit Schilf bei Poseidon an sich auch nicht irgendwie wahrscheinlich und die immerhin noch zweifelhafte Schilfbekränzung der Fejervary-Pulszky'schen Statuette, wie oben S. 285 hervorgehoben worden, geeignet ist, die Benennung dieser Statuette in Frage zu stellen. Wieseler verweist, der von Braun hervorgehobenen Zeusähnlichkeit wegen, zunächst auf Okeanos und, wenn die Welcker'sche Bezeichnung des Ausdrucks in diesem Kopf als »trotzig« das Wahre treffen sollte, auf einen Flußgott. Nun aber trifft Braun, wie ich nach Autopsie des Monumentes sagen darf, mit dem Ausdruck: »maestoso ma pur blando volto« kaum das Richtige, viel eher darf man in dem Antlitz in der That den Charakter trotziger Kraft erkennen, welcher sich besonders in dem Mund ausspricht und am ersten geeignet wäre, den Poseidonnamen zu rechtfertigen. Aber auch hier hat Wieseler Recht, wenn er sagt, es bleibe noch die Möglichkeit der Beziehung auf einen Flußgott übrig, welche, der Schilfbekränzung wegen, wie gesagt, die größte Wahrscheinlichkeit für sich hat. Neuestens ist Wieseler (Gött. gel. Anz., Nachrichten u. s. w. S. 559) auf diese Maske zurückgekommen, die er auch jetzt als Poseido nnicht darstellend richtig bezeichnet. Welche Monumente er im Sinne gehabt hat, indem er schrieb, die Schilfbekränzung finde sich allerdings auch bei Poseidon, weiss ich nicht. Den Einfall Ch. Lenormants, Ann. dell' Inst. von 1841 p. 314, die bekannte s. g. Platonbüste von Erz aus Herculaneum im Museum von Neapel, Ant. di Ercolano, Bronzi I. tav. 27 e 28, für einen Poseidon zu erklären, genügt es anzuführen, da dies er Kopf längst seine richtigere Bestimmung als Dionysos gefunden hat, s. Denkm. d. a. Kunst II. No. 342.

Über einen irrthümlich auf Poseidon bezogenen Kopf aus Eleusis vergl. Ann. dell' Inst. von 1861 p. 90.

ZUM FÜNFTEN CAPITEL.

21) zu S. 272. Mehr als einer meiner münzkundigen Freunde besteht darauf, daß die im II. Bande Münztafel I. No. 20 abgebildete und S. 103 f. als Zeus in Anspruch genommene gesammtmakedonische Münze ebenfalls Poseidon und nicht Zeus darstelle und will die von mir gegen diese Benennung geltend gemachten Gründe nicht als stichhaltig gelten lassen. Ich füge mich natürlich der größern Erfahrung auf diesem Gebiete.

22) zu S. 276. Beschreibung der geschnitt. Steine des Baron Stosch II. Classe 9. Abth. No. 436: »Es ist eine Besonderheit, daß dieser Kopf Neptuns sowie die vier folgenden Köpfe und alle dergleichen, die sich in der großen Sammlung Abdrücke unseres Cabinets befinden, immer Büsten sind, die unterhalb der Brust anfangen. Da die Brust vorzüglich dem Neptun geweiht war, so kann dies wohl der Grund der Besonderheit sein.«

23) zu S. 277. In den Denkmälern d. a. Kunst II. No. 301 ist dieser Stein als Hermes abgebildet, »wenigstens mit dem Caduceus« wie es im Texte heißt, doch ist dieser in dem mir vorliegenden Abdruck äußerst zweifelhaft, dagegen der Dreizack in den nächstverwandten Stosch'schen Gemmen No. 438 und 439 und in derjenigen bei Cades No. 2 vollkommen sicher, in derjenigen bei Cades No. 1 allerdings wiederum zweifelhaft und möglicherweise in der That ein Kerykeion.

24) zu S. 277. Unsicher sind: die Stosch'sche Gemme No. 440, die Lippert'schen No. 56 und 58 der Abdrücke und diejenige bei Cades No. 3, welche vielleicht eher einen Windgott als Poseidon darstellt, möglicherweise aber einem ganz andern Kreise angehört. Über einen weitern möglichen, Zeus benannten, Poseidonkopf auf einer Gemme s. Bd. II. Gemmentafel I. No. 10 S. 111 f. und vergl. mit demselben die bruttische Münze oben Münztafel V. No. 1.

ZUM SECHSTEN CAPITEL.

25) zu S. 277. Im Gegensatz hierzu sagt Böttiger, Kunstmythol. II. S. 347: »Man irrt, wenn man glaubt, daß . . . . es nicht auch sitzende Neptunsstatuen, vorzüglich in colossalen Dimensionen gegeben habe« und auch Preller, Griech. Mythol. 2. Aufl. I. S. 465 meint: »die Haltung (von Poseidonstatuen) ist bald die thronende, wie er wahrscheinlich in den Tempeln verehrt wurde, auf Vorgebirgen und in den Häfen die stehende«. Allein während der Letztere für seine Vermuthung an dieser Stelle gar keine Begründung giebt und solche auch in dem Aufsatz in der Pauly'schen Realencyclopaedie V. 1. S. 564 ff. vermissen läßt, fügt Böttiger seiner Behauptung nur hinzu: »dies konnte, seit Phidias seinen sitzenden Zeus geschaffen hatte, auch beim Poseidon nicht ausbleiben«, womit offenbar gar Nichts gesagt ist. Auch mit dem Hinweis auf die Münzen von Byzanz in den Worten: »die Münzen von Byzanz zeigen uns dergleichen sitzende Neptunsstatuen in Menge« beweist er an und für sich Nichts, abgesehn davon, daß die Worte »sitzende Neptunsstatuen in Menge« einen offenbaren Irrthum enthalten, da es sich auf den Münzen von Byzanz und den Homonoiamünzen von Byzanz und Chalkedon (s. Denkm. d. a. Kunst II. No. 77. a.) immer nur um eine und dieselbe nur etwas variirte Figur handelt, und die Menge nur durch die, hier ganz gleichgiltige Zahl der Exemplare dargestellt wird.

26) zu S. 279. Zu erwägen ist hier noch die in Herculaneum gefundene Erzstatue des Demetrios Poliorketes in Neapel, abgeb. nach Viscontis Icon. Grecque pl. 40. 3 u. 7 in den Denkm. d. a. Kunst I. No. 221. a, deren Stellung als »diejenige angesprochen wird, welche sonst dem meerbeherrschenden Poseidon gegeben wird« (Müller im Text a. a. O.) oder von der es im Handb. § 158 (159) Anm. 2 heißt: »nach Alexander wurde Demetrios Poliorketes, ein neuer Dionysos und Poseidons Sohn (vgl. Athen. VI. p. 253. d in dem Ityphallos auf Demetrios: ὦ τοῦ κρατίστου παῖ Ποσειδῶνος θεοῦ), stierhörnig und in der Stellung

des Meergottes gebildet«. Wenn dies richtig wäre, so würde damit bewiesen sein, daß die fragliche Stellung für Poseidon vor der Zeit des Demetrios nicht blos erfunden, sondern eingebürgert und allgemein bekannt sein mußte, um in ihrer Übertragung auf den König verstanden zu werden. Es muß aber wohl bemerkt werden, daß die Stellung der neapeler Statue des Demetrios keineswegs genau diejenige ist, welche wir für Poseidon die classische nennen dürfen, vielmehr so ziemlich genau dieselbe, welche die münchener Statue Alexanders zeigt, von der und deren ohne Zweifel richtiger Deutung durch Brunn schon oben S. 248 gesprochen worden ist. So wie aber Alexander Nichts mit Poseidon zu schaffen hat und die Stellung seiner münchener Statue auch nicht die specifisch poseidonische, sondern die nicht weniger anderen Personen ist, deren Bedeutung a. a. O. entwickelt worden, so wird auch bei der Statue des Demetrios die Verbindung mit Poseidon und die Herleitung aus dessen classischem Schema um eben so viel zweifelhafter wie ihre Übereinstimmung mit der Alexanderstatue genauer und ihre Herleitung aus einem für Alexander, vielleicht, aber nicht erweislich von Lysippos erfundenen Motive wahrscheinlicher wird. So erwünscht es also wäre, aus der Statue des Demetrios, sofern ihre Stellung die poseidonische wäre, für diese einen terminus ante quem zu gewinnen, wird man dennoch auf diesen chronologischen Anhalt zu verzichten haben.

27) zu S. 279. Die Statue, oder vielmehr der falsch restaurirte Torso im Palazzo Altemps in Rom, abgeb. b. Clarac, Mus. de sculpt. p. 854 D. No. 2211 D, welchen Benndorf u. Schöne, D. ant. Bildwerke im lateran. Mus. S. 183 unter den Wiederholungen dieses Poseidontypus aufführen, ist unter diesen zu streichen, denn er ist vielmehr eine Wiederholung der münchener Alexanderstatue. S. Brunn, Beschreib. der Glyptothek 2. Aufl. S. 198 zu No. 153.

28) zu S. 280. Nach P. E. Visconti, Mem. rom. di ant. I. 2. p. 22 hätten die Ruinen, in welchen die Statue gefunden worden, einer Thermenanlage angehört; in einer solchen würde dieselbe hoch, etwa über dem Schwimmbassin aufgestellt und auf das ergetzliche Treiben in demselben hinabschauend einen passenden Platz gefunden haben, doch ist sie schwerlich für einen solchen Zweck ursprünglich componirt und würde sich vorzüglich für die Aufstellung an einem Hafeneingang, so wie die Statue in Antikyra, Pausan. X. 36. 8 (vgl. oben S. 240 Note a) aufgestellt war, eignen.

29) zu S. 283. Anders die herculanischen Akademiker in den Antichità di Ercol. a. a. O., welche sich bemühen, den κόντος anstatt des Dreizacks in Poseidons Hand nachzuweisen, zugleich aber statuiren, daß sich an der Spitze dieses angeblichen Kontos Spuren des Ansatzes des Dreizacks finden (»si vede sul bronzo l'indicazione del pezzo trasversale che formava il tridente, guasto dal tempo«). Gleichwohl zieht sich der κόντος der herculaner Poseidonstatuette durch deren meiste neueren Besprechungen, ist aber eitel Illusion.

29) zu S. 291. Eine dritte Poseidonstatue, nämlich diejenige, welche in Serradifalcos Antichità di Sicilia V. p. 66 als in Solunt gefunden und noch in Cavallaris Relazione sullo stato delle antichità di Sicilia ecc., Palermo 1872 irrthümlich als im Museum von Palermo vorhanden angeführt wird, ist in der That nach Serradifalco, Cenni sugli avanzi di Solunte, Palermo 1831, p. XIV. Nichts als: »frammenti di statua di Nettuno e pezzi di un tridente ora dispersi«, wie mir Salinas im Jahre 1873 persönlich ausdrücklich bestätigt hat. Wegen einer in Tusculum gefundenen Statue, welche Brunn im Bull. dell' Inst. von 1848, p. 58 als eine solche des Poseidon erklärt hat, vgl. Bd. II. S. 143. — Die 1870 in Bandorf bei Oberwinter im Rheinlande gefundene liegende Statue (wenn man die Figur nicht richtiger als in Hochrelief ausgearbeitet nennen muss), welche in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, Hft. LIII—LIV (1873), Taf. XIII. Fig. 2 abgebildet und das. S. 106 ff. ausführlich von H. Schaaffhausen besprochen ist, kann als Poseidon auf keinen Fall anerkannt werden, sondern muß als Fluß- oder Quellengott erklärt werden. Allerdings ist für einen solchen der Delphin, dessen Schwanz die Bandorfer Figur mit der Rechten berührt, nicht ohne Schwierigkeiten, insofern er, seiner Natur nach, einem Flußgott als Attribut nicht wohl gegeben werden mag und auch bei einem solchen, so wie hier angebracht, schwerlich nachweisbar sein wird. Wenn man daher sich veranlaßt fühlen könnte, an Okeanos zu denken, dem jedes Meerwesen beigegeben werden kann und worden ist, so muß man doch sagen, daß auch dies in Anbetracht des Fundortes und der Bestimmung

des Monumentes nicht ohne starkes Bedenken ist. Allein allem dem gegenüber darf nicht verkannt werden, daß ein nach Art der Fluß- und Quellgottheiten gelagerter Poseidon oder Neptun nicht allein vollkommen unerhört, sondern innerlich so unmöglich und der Natur des Gottes als eines Olympiers und Kroniden so widersprechend ist, daß man ihn auf keinen Fall annehmen, am allerwenigsten aber in einer Figur erkennen kann, der eine Urne beigegeben ist, aus der (s. a. a. O. S. 111) ohne Zweifel »das Wasser einer der Quellen floß, deren die nahe gelegenen s. g. Entzfelder Wiesen mehrere enthalten«. Auch die Gestaltung von Haar und Bart dieser Bandorfer Figur ist alles Andere eher als poseidonisch, einem Flußgotte dagegen, auch einem Oceanus durchaus angemessen.

30) zu S. 292. Böttiger, Kunstmythol. II. S. 350 spricht bei Erwähnung der Angabe Hirt's den Verdacht aus, dieselbe möge auf einer Verwechselung der Statue mit dem Poseidonkopfe beruhen, den H. Meyer in der Anmerkung zu Winckelmann's Werken IV. S. 274 bespricht. Aus welcher Quelle Hirt's Notiz stamme, ist jetzt nicht mehr zu erforschen, also auch über die Berechtigung von Böttiger's Verdachte nicht abzusprechen.

ZUM SIEBENTEN CAPITEL.

31) zu S. 299. Lippert, welcher Daktyl. Mill. I. P. 1. No. 119 (Abdrücke I. No. 60) einen Abdruck des Steines giebt, nennt denselben einen Carneol, giebt aber den Besitzer nicht an, welcher auch in den von ihm citirten Schriften nicht genannt ist, eben so wenig bei Müller, Denkm. d. a. Kunst II. No. 74, welcher den Lippert'schen Abdruck hat abbilden lassen, oder bei Wieseler in der neuen Ausgabe No. 74a. In der Stosch'schen Sammlung 2 Cl. 9. Abth. No. 446 ist eine Glaspaste verzeichnet, aber auch hier der Besitzer des Originales unbenannt. Endlich nennt auch Cades a. a. O. den Stein, von welchem er den Abdruck giebt, einen Carneol, aber schweigt ebenfalls von dem Besitzer. Sollte sich hieraus und daneben etwa aus der relativen Leere des Feldes und dem, wie im Texte bemerkt, immerhin nicht ganz leicht zu erklärenden Wassergefäße vor den Füßen des Gottes irgend ein Verdacht der Unechtheit dieses vortrefflichen Steines ableiten lassen?

32) zu S. 301. Über die ganze Darstellung ist zumeist auf die Erörterungen Wieseler's zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O. zu verweisen, durch welchen eine Anzahl von Irrthümern früherer Erklärer berichtigt worden sind. Einzelnes anlangend möge noch dies bemerkt werden. Am wichtigsten für den hier in Rede stehenden Gestaltenkreis, aber auch den meisten Bedenken unterworfen ist die Annahme, daß in der halbgelagerten Figur links im obern Theile des Bildes, in welcher O. Müller u. A. den Nereus erkennen wollten, während ihn Lenormant (N. Gal. myth. p. 145) und v. Sacken (a. a. O.) als Isthmos deuten, Poseidon selbst zu erkennen sei, welcher den zum Meergott erhobenen Palaemon-Melikertes der gegenüber gelagerten Aphrodite entgegenhalte, während diese ein Gewandstück ausbreite, um den Knaben in dasselbe aufzunehmen. Der Schwierigkeit, welche aus der auf diese Weise anzuerkennenden doppelten Darstellung des Poseidon entsteht, begegnet Wieseler mit der Bemerkung, die Hauptfigur in der Mitte sei sicher auf die Statue des Isthmischen Poseidon zu beziehn. Es ist dies freilich auch von Anderen, so von Lenormant a. a. O. behauptet worden, kann aber gleichwohl für sicher nicht gelten, da jedes unterscheidende Merkmal einer Statue, wie z. B. die Andeutung einer Basis, fehlt und es nicht leicht ist, sich vorzustellen, wie die Statue des Poseidon zu dem in der linken Hand erhobenen Tuche käme, für welches doch auch Wieseler keine andere Deutung giebt, als die im Text angedeutete. Allerdings wird man die Wahrscheinlichkeit der zweimaligen Darstellung einer andern Person, des Melikertes nämlich, nicht wohl läugnen können; denn Wieseler's Benennung Nerites für den links unten sitzenden Knaben, welcher allerdings eher einen Pinienapfel als eine Muschel zu halten scheint, liegt trotzdem nicht eben nahe. Allein hier könnte man füglich an die Doppelnatur oder die zwei Phasen der Existenz des Palaemon-Melikertes denken, welcher unten etwa seiner Mutter Ino gegenüber, oben dagegen in der Umgebung

der Meeresgottheiten und selbst als eine solche dargestellt wäre. Und ob man dann nicht doch besser den Gott, welcher den Knaben hält, als Nereus und das gegenüber gelagerte Weib als Thalassa erklären wird, mag dahinstehn. Unbedingt widersprochen soll Wieseler's sinnreicher Deutung hiermit nicht werden.

ZUM ACHTEN CAPITEL.

33) zu S. 305. Außerdem kommt Neptunus noch in den Reliefen mehrer rheinischen und holländischen Inschriftsteine vor, welche jedoch nicht abgebildet sind, vgl. Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, Hft. LIII (1873) S. 107. Dagegen ist das Bd. II. S. 566. Anm. 70 besprochene, angeblich im Grabe der Manilier gefundene Stucco-, nicht Terracottarelief, abgeb. b. Pistolesi, Il Vaticano descritto III. tav. 36, welches in der Beschreib. Roms II. II. S. 9 als im Appartamento Borgia befindlich beschrieben und als verdächtig bezeichnet wird, nunmehr mit der allergrößten Bestimmtheit als modern aus der Liste der antiken Monumente zu streichen. Dasselbe steht jetzt, stand wenigstens im Sommer 1873, provisorisch aufgestellt, nicht einrangirt im ersten Zimmer des Museo Gregoriano im Vatican, der Betrachtung aus nächster Nähe bequem ausgesetzt. Bei einer solchen wird sich Jeder sofort überzeugen, daß an antiken Ursprung nicht im entferntesten gedacht werden kann, so daß wir nicht blos den einzigen thronenden, jugendlichen Zeus, sondern auch einen ziemlich wundersamen Poseidon loswerden. Über die Echtheit mehrer bei Montfaucon (Ant. expl. I. pl. 29 sqq., Suppl. I. pl. 24 sq.) abgebildeter Poseidon- oder Neptunusreliefe läßt sich nicht ganz so bestimmt absprechen, doch wird schwerlich Jemand verkennen, daß sie in hohem Grade verdächtig sind.

34) zu S. 305. Die bei Passeri, Lucernae fictiles I. tab. 42 u. 43 abgebildeten Lampenreliefe stellen ohne Zweifel nicht Poseidon, sondern Taras auf dem Delphin reitend dar, ganz in Übereinstimmung mit allbekannten Münztypen von Tarent.

ZUM ZWÖLFTEN CAPITEL.

35) zu S. 351. Daß Nereus regelmäßig rein menschlich dargestellt worden, ist mit unzähligen, ganz unbezweifelbaren Beweisen aus Vasengemälden zu erhärten, auf welche hier näher einzugehn weder geboten ist noch am Orte sein würde, vgl. nur O. Jahn, Archaeolog. Aufss. S. 64 f. in der Note, Heydemann, Die Vasensammlung des Museo Nazionale in Neapel No. 3352, meine Gallerie heroischer Bildwerke S. 190, Wieseler, De diis . . . tridentem gerentibus p. 17. Note 20 und was dieser hier anführt, auch p. 19. Note 25. Für die fischleibige Darstellung des Nereus vergl. besonders Musée Blacas pl. 20 = Élite céramogr. III. pl , 33, weiter O. Jahn a. a. O., Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1866. S. 91. Note 7, Heydemann a. a. O. No. 2638 (dazu aber m. Gallerie a. a. O.), und im Texte zu dem hier in Rede stehenden Vasenbilde, S. 1. Anm. 10, Wieseler a. a. O.

36) zu S. 356. E. Brizio in Giorn. degli scavi di Pompei N. S. II. p. 39 sucht die Sache noch anders zu fassen. Nachdem er Brunn's Ansicht vollkommen richtig genannt hat, fährt er fort: »ma affinchè il concetto dell' artista si mostri in tutta la sua pienezza, è d' uopo ammettere che il gruppo principale di quel rilievo sia costituito non solo dal carro tirato dai Tritoni ma anche da questa figura femminile ad essi immediatamente contigua (Doris) . . . Dovrà immaginarsi che questa figura non si mova ad incontrare la coppia, come il Brunn ha supposto, ma che preceda tutta la comitiva ed anche il carro in cui siedono gli sposi. Questo concetto artistico è basato sull' azione

stessa che compie la figura, la quale portando due faci accese, è da supporsi che debba rischiarare la via agli sposi, ed in conseguenza che li preceda La strettisima vicinanza in cui essa, a preferenza degli altri gruppi (?) è collocata presso il carro nuziale e rappresentata piu di prospetto che di profilo, rendono molto probabile la congettura« ecc. Den letzten Worten wird schwerlich Jemand beistimmen können, da der Augenschein der Darstellung diese ganze Anschauungsweise klar als unmöglich erweist und es doch Niemandem zugemuthet werden kann, sich das genaue Gegentheil von dem »vorzustellen« (immaginarsi), was in dem Kunstwerke selbst dargestellt ist.

37) zu S. 360. Etwas Ähnliches zeigt nur das in der Description de la Morée, Archit. et sculpt. I. pl. 63 u. 64 abgebildete Mosaïk im Pronaos des Zeustempels in Olympia, welches Semper, Der Stil in den technischen und tekton. Künsten I. S. 62 der Zeit des Phidias zuschreiben möchte. Mit vollem Rechte hat aber schon Dr. A. Furtwängler in seiner Dissertation: Eros in der Vasenmalerei, München 1874. S. 20. Anm. bemerkt, daß diese Annahme Semper's unmöglich richtig sein könne »wegen des rein decorativ und ohne hervortretende Bedeutung auf dem Schwanz eines Triton reitenden Eros«. Diese Behauptung wird durch die auch hier hervortretende unlebendige Auffassung wesentlich unterstützt.

38) zu S. 366. Zu spät, um noch in den Text verarbeitet werden zu können, ging mir eine auf die bruttischen Münzen bezügliche Mittheilung Imhoofs zu, auf welche schon S. 271 und S. 293 zur Münze No. 1. durch die eingeklammerten Worte »oder Amphitrite mit Eros auf einem Hippokampen reitend« und »oder Amphitritekopf« hingewiesen worden ist, welche ich aber, da sie bisher ungedruckt ist, also nicht nur citirt werden kann, mit Bewilligung des Verfassers hier wörtlich folgen zu lassen für Pflicht halte. Imhoof schreibt: »Von den bruttischen Münztypen sind mehrere sehr verschieden erklärt worden und ich kann mir nicht versagen, auf einige derselben nochmals einzutreten, und zwar in erster Linie auf diejenigen der Münzen, welche nach meinem Dafürhalten die nämlichen zwei Gottheiten darstellen. Während wir nämlich auf der Goldmünze (Münztafel V. No. 1) den Kopf Poseidons mit dem Dreizack über der Schulter und die auf dem Rücken eines Hippokampen gelagerte Amphitrite erblicken, erkennen wir dagegen auf der Silbermünze umgekehrt das Haupt der Meeresgöttin und die stehende Figur des Beherrschers des Meeres (Münztafel VI. No. 1). Hier wie dort trägt Poseidons Gemahlin den Schleier, auf der Silbermünze zudem die ihr zukommenden königlichen Attribute, Stephanos und Herrscherstab, welcher Umstand an und für sich schon beweist, daß das Bild nicht das der Thetis ist. Auch Hera*) ist damit nicht gemeint, wie schon Cavedoni (Carelli p. 94. 15) richtig bemerkte. Denn abgesehn davon, daß für Hera der fragliche Kopftypus nicht sicher als griechisch erwiesen ist**), darf gerade bei den bruttischen Münzen einiges Gewicht darauf gelegt werden, daß im Allgemeinen der Typus der einen Seite mit dem der andern in naher Beziehung steht. Allerdings findet sich diese Regel vielfach, wenn auch nur scheinbar durchbrochen; dies soll aber kein Grund sein, bei Erklärungen gewisser Bilder, das Naheliegende und allgemein Verständliche hintanzusetzen und dagegen einer Idee oder scharfsinnigen Conjectur zu Liebe, fern liegende Mythen zu verwerthen, von denen gewiß manchmal selbst der gebildete Theil des Volkes, für welchen die Münzen geprägt wurden, keine Ahnung haben mochte. Außer vielen leicht verständlichen Beziehungen Nikes zu verschiedenen Gottheiten zeigen uns die bruttischen Münzen Dioskurenköpfe neben den Dioskuren zu Pferde, Apollon neben Artemis, Zeus und den Adler, Ares der Enyo***) gegenüber, Pallas und eine Eule, Herakles und seine Waffen, eine Nereïde (vielleicht ebenfalls Amphitrite) und die Krabbe u. s. w. Ist es daher nicht am natürlichsten und einleuchtendsten, dem Poseidon seine Gemahlin als entsprechenden Typus entgegenzusetzen, insofern die Darstellungsweise sich dazu eignet? Daß dieses hier der Fall

*) Millingen, Considér. p. 99, Overbeck, »Hera«, S. 104 f., Münztafel II. 34, Friedlaender und v. Sallet, Das k. Münzcabinet in Berlin, No. 549.

**) Einmal kommt Hera mit Stephane und Schleier in einem Vasenbilde vor, Overbeck, Atlas z. Kunstmythol., Taf. I. 22; auch auf Taf. X. 11. Römische Arbeiten zeigen sie dagegen häufig so. [Vergl. indessen oben S. 143. O.].

***) Ich halte Poole's (Cat. brit. Mus. 323, 37) Benennung der kämpfenden Figur für um so richtiger, als diese nie mit der Aegis vorkommt.

ist, d. h. daß der Kopf der Silbermünze vorzüglich auf Amphitrite paßt, glaube ich bereits bewiesen zu haben und damit ist zugleich ein Grund mehr für die Wahrscheinlichkeit geboten, daß derselben Nereïde auch das Bild der Goldmünze zukomme. — Indessen deuteten Wieseler, R. Rochette und Andere*) die auf dem Hippokampen sitzende, bekleidete und verschleierte Frau auf Aphrodite, als welche der sie begleitende Eros**) sie zunächst bezeichne. Die Möglichkeit, daß die hin und wieder neben Poseidon verehrte, als besänftigende Gewalt das Meer beherrschende Liebesgöttin auf einem Seepferde sitzend gedacht oder dargestellt werden konnte, will ich nicht bestreiten, wohl aber, daß diese Möglichkeit im vorliegenden Fall in Betracht komme. Bis jetzt scheint nämlich nicht eine der erhaltenen bildlichen Darstellungen, welche weibliche Wesen von Hippokampen getragen zeigen, mit Bestimmtheit auf Aphrodite bezogen werden zu können***) und in der Eigenschaft als Meeresgöttin blieb Aphodrite nur da sicher zu erkennen, wo sie entweder frei oder in der Muschel von Tritonen oder Seekentauren emporgehoben erschien. Auf den unserem Münzbilde beigegebenen Eros übergehend ist natürlich nicht zu läugnen, daß derselbe zunächst dem Kreise der Liebesgöttin angehöre. Allein damit ist von ferne nicht bedingt, daß jedes in erotischer Gesellschaft betroffene weibliche Wesen als Aphrodite aufzufassen sei. Eros schwärmt ja überall herum, wo überhaupt Leben ist und wir begegnen ihm daher auch ohne der Liebesgöttin Beisein in den verschiedenartigsten Umgebungen, so gerade auch häufig im Kreise der Meeresgottheiten, bei Entführungen †) u. s. w. Warum soll er also nicht um die Nereïde Amphitrite herum geschäftig gewesen sein können, wenn er bald mit diesem, bald mit jenem Symbol um ihre Schwestern herumschwebend getroffen wird? Und was liegt zudem näher, als der schönen Darstellung unserer Münze eine der Sagen von Poseidons Werbung um Amphitrite zum Grunde zu legen und so den erotischen Charakter derselben zu erklären. Zu diesen Betrachtungen kommt nun hinzu, daß der bruttischen Goldmünze eine in Unteritalien oder in Sicilien geprägte Silbermünze des Königs Pyrrhos zur Seite zu stellen ist, nämlich das schöne Didrachmon, dessen Typen R. Rochette ††) zuerst und wahrscheinlich richtig †††), auf Achilleus und Thetis gedeutet hat, also wieder auf zwei in nächster Beziehung zu einander stehende Persönlichkeiten. Auf beiden Münzen sind Stil und Technik des Stempelschneiders genau dieselben. Auffallend ist die Aehnlichkeit des behelmten, bartlosen Kopfes auf der Pyrrhosmünze *†) mit dem behelmten, bärtigen Areskopfe der großen bruttischen Kupfermünzen; beider Helm ist von identischer Form und mit einem Greifen verziert. In demselben Grade, ja, wäre nicht der Metall- und Größenunterschied, bis zum Verwechseln ähnlich sehn sich die Darstellungen der Kehrseiten; einzig in den Attributen

*) Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst II. S. 27. No. 68. b., Gött. gel. Anzz. 1873. S. 1825, R. Rochette, Mém. de numism. et d'ant. 1840. p. 54. Die das. geäußerte Behauptung, die Meergöttin auf brutt. Goldmünzen komme bald mit Eros, bald mit dem Schilde vor, ist irrig.

**) Eros steht über der Krümmung des fischartigen Schwanzes des Seepferdes und schießt einen Pfeil rückwärts in der ihm von der weiblichen Figur mit der rechten Hand bezeichneten Richtung ab. [In diesem Umstande möchte die größte der Imhoof'schen Erklärung entgegenstehende Schwierigkeit und insbesondere ein Grund dagegen liegen, eine Werbung Poseidons um Amphitrite als Unterlage der Münzdarstellung zu erkennen. So unzweifelhaft sich Eros wie zu anderen Personen, so zu Nereïden und zu Amphitrite insbesondere gesellen kann und ihr gesellt vorkommt (s. Cap. XII. A., besonders No. 7), so schwierig wird es sein, das hier dargestellte Verhältniß der Amphitrite zu Eros zu erklären oder nachzuweisen, während sich dasselbe bei Aphrodite ganz von selbst versteht. O.].

***) Vgl. Preller u. Plew, Griech. Mythol. I. S. 281, Bernoulli, Aphrodite, S. 404.

†) Vgl. O. Jahn, Entf. der Europa, Taf. I, V[a], IX[a], X; Mionnet, Suppl. II, Taf. 1; Ad. Furtwängler, Eros in der Vasenmalerei, 1875, p. 35 ff.

††) A. a. O. p. 51—56. pl. I. 4 u. 5, Luynes, Choix de méd. pl. XIII. 6, Millingen, Considérat. pl. II. 7, Cat. Gréau pl. II. 1289, Fröhner, Choix de monn. anc. 1869, pl. IV, 49.

†††) Vergl. Friedlaender in der Archaeol. Ztg. 1869. S. 100 f.

*†) Der Buchstabe A unter dem Kopfe ist nur ein Münzzeichen, welches sich auf anderen Münzen des Pyrrhos unter verschiedenartigen Köpfen wiederholt.

zeigen sie eine Verschiedenheit, indem auf dem Didrachmon an der Stelle des Eros der Schild erscheint, welchen Thetis von Hephaestos für ihren Sohn erlangt hatte *). Es möchte daher fast scheinen, daß die Münzen nicht nur zu der gleichen Zeit, sondern auch in derselben Gegend geprägt worden seien; und in der That glaubt auch R. Rochette, welcher über einen Fund von 20 Stück des Pyrrhosdidrachmon im ehemaligen Gebiete der epizephyrischen Lokrer berichtet, daß diese Silbermünzen während des Aufenthaltes des Königs Pyrrhos bei den Lokrern geschlagen worden seien, während Leake**) sogar die Hauptstadt der Bruttier, Coentia, als die Prägestätte annimmt. Sei dem nun wie es wolle, so kann nach dem Gesagten nicht mehr bezweifelt werden, daß die Darstellung der beiden bis auf die Verschiedenheit eines Attributes identischen Meerfraueu auf einen und denselben Gottheitsbegriff zurückzuführen ist und daß, da beide nicht Aphrodite sein können (der Schild kann bei Aphrodite nur als Symbol der Himmelsgöttin gelten) ***), beide Nereïden sind. Und als solche unterscheiden sie sich, den Köpfen des Achilleus und des Poseidon entsprechend, als Thetis und als Amphitrite.«

39) zu S. 366. Als Vorarbeiten sind hier außer den zu den einzelnen Monumenten angeführten Schriften zu nennen die Aufsätze von Böttiger in der Amalthea II. S. 283 ff., O. Jahn in s. Griech. Vasenbildern, S. 34 ff. und von Gerhard in s. Auserl. Vasenbb. I. S. 48 f.

40) zu S. 376. Erst während der Correctur dieses Bogens ging mir Wieseler's Bericht: Antiken in Oberitalien und Südtirol in den Nachrichten v. d. k. Ges. d. Wiss. in Göttingen 1874. No. 23 (9. Decemb.) zu, in welchem er S. 547 unter den auf der mailänder esposizione storica d'arte induštriale ausgestellten antiken Thongefäßen als das bedeutendste Stück unter allen »eine prachtvolle große Hydria mit röthlichen Figuren« anführt, »Poseidon und Amymone nebst drei anderen Personen, unter denen Hermes, im Besitze des cav. Pietro Brambilla«. Nach diesen Worten Wieseler's muß Hermes hier ganz unbezweifelbar sein und Wieseler hat offenbar an demselben nicht den geringsten Anstoß genommen.

41) zu S. 382. Ähnlich stilisirt sind die Blumen nicht selten in unteritalischen Vasenbildern, so z. B. in dem von Förster, Der Raub und die Rückkehr der Persephone, S. 246 verkannten Bilde mit der Entführung der Kora diejenigen in den Händen der Gefährtinnen. Diese Art von Blumen bestimmt benennen und deuten zu wollen, ist offenbar nicht gerechtfertigt, was hier um so mehr hervorzuheben am Orte ist, als Avellino durch ein solches Verfahren in Betreff des Amymonebildes No. 18 für den Jüngling rechts oben zu einer gewiß nicht haltbaren Erklärung gelangt ist.

42) zu S. 389. Als im hohen Grad unsicher muß hier der Rvs. der Hebevase in Berlin (No. 1016), abgeb. in Gerhard's Apul. Vasenbildern, Taf. B. 1. erwähnt und zunächst aus der Reihe der Amymonevasenbilder ausgeschieden werden. Die ganze Mitte der Composition fehlt und die bei Gerhard gezeichnete Restauration, obgleich zu derselben mancher Anhalt gegeben ist, kann doch nur als Vermuthung gelten, nach welcher die Bezüglichkeit auf Amymone allerdings als möglich, aber doch auch nicht als mehr gelten kann. Wenn aber die Hauptfiguren der Composition, so viel Eigenthümliches und Auffallendes sie bieten mögen, sich allenfalls aus der Amymonesage würden erklären lassen, so erscheinen die Nebenfiguren vollends dunkel, bieten zu denen anderer Amymonevasen zum Theil so geringe Analogien und sind zum Theil, wie besonders der von Gerhard gewiß nicht richtig als Aristaeos erklärte Mann, so eigenthümlich und singulär, daß die Hauptscene ganz unbezweifelbar verbürgt sein müßte, wenn es sich lohnen sollte, auch nur auf den Versuch einer Erklärung aus dem hier in Frage kommenden Kreise einzutreten.

43) zu S. 390. Eine von Urlichs, Dreizehn Gemmen aus der Sammlung der Frau Sibylla Mertens-Schaaffhausen, Bonn 1846 unter No. 11 der Tafel abgebildete und S. 12 auf Poseidon und Amymone bezogene Carneolgemme ist schon von Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1864. S. 216. Note 5 mit Recht aus diesem Kreise ausgeschieden und als Poseidon und Aphrodite erklärt worden.

*) Vergl. die larisaeische Münze bei Friedlaender, Archaeol. Ztg. von 1869. S. 100. Taf. XXIII. 15. **) Numism. Hell. kings p. 17. ***) Gerhard, Griech. Mythol. 375.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

VIERTES BUCH.

Demeter und Kora.



ERSTE ABTHEILUNG.

Historische Übersicht über die künstlerische Entwickelung der Gestalten der Demeter und Kora.

ERSTES CAPITEL.

Die Entwickelung der Gestalt der Demeter in der alterthümlichen Kunst.

Von einem gemeinsamen anikonischen Cultus der beiden Göttinnen ist keine Spur auf uns gekommen, von einem solchen der Kora eben so wenig; dagegen weist auf einen Baumcultus der Demeter die von Ovid[a]) erzählte Geschichte von Erysichthons Frevel im Haine der Demeter, wenngleich der von jenem gefällte Baum als von einer der Demeter lieben Nymphe, nicht von der Göttin selbst bewohnt bezeichnet wird (vs. 771 sq.); denn in den Versen (755 sq.):

Non dilecta deae solum, sed et ipsa licebit
Sit dea, iam tanget frondente cacumine terram

ist das nicht auf diesen Fall beschränkte, vielmehr allgemeine Vorhandensein demetreïschen Baumcultus, wenigstens der Möglichkeit nach, ausgesprochen[b]).

Daß die Notiz bei Tertullian[c]) über ein dem Kreuzesstamme ähnliches, rohes Holzagalma sich nicht auf Demeter beziehe, wie O. Müller (Handb. § 66. Anm. 1.) angenommen zu haben scheint, sondern auf die Isis Pharia, ist schon vor langer Zeit von Preller[d]) richtig bemerkt worden; in der That führt keine Handschrift des Tertullian auf die von Müller gegebene Lesart: Ceres Raria.

Wegen der, verschiedenen Gottheiten geweihten dreißig viereckigen Steine in Pharae in Achaia bei Pausan. VII. 22. 4. vergl. oben S. 4 und 395. Anm. 2.; was in Betreff dieser Steine für Hera und für Poseidon gilt, das gilt natürlich ebenso für Demeter.

Unter den ältesten ikonischen Agalmaten der Demeter ist bei weitem das merkwürdigste und das am meisten besprochene dasjenige der Demeter Melaina von Phigalia, welches als das Werk eines unbekannten Künstlers be-

---

a) Ovid. Metam. VIII. vs. 739 sqq.

b) Vergl. Bötticher, Baumcultus der Hellenen S. 50. und Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1864 S. 128.

c) Tertull. Apologet. 16. (vgl. ad. Nat. I. 12.) ed. Oehler: quanto distinguitur a crucis stipite Pallas Attica et Ceres Pharia, quae sine effigie rudi palo et informi ligno prostant?

d) Demeter und Persephone S. 372, Griech. Mythol. II.² S. 44.

kanntlich Pausanias[a]) in höchst abenteuerlicher Gestalt beschreibt, von dem er aber angiebt (§ 5.), es sei auf eine unbekannte Art durch Feuer zerstört und dann (§ 7.) durch ein neues Bild von der Hand des Onatas ersetzt worden.

Von verschiedenen Seiten sind entweder diese Bilder beide in's Fabelbuch geschrieben oder es ist doch die Existenz des ältern bestritten worden[b]), aber allerdings mit unzulänglichen Gründen. Dagegen hat E. Petersen[c]) die Realität des ältern Bildes, welche noch ganz neuerlich R. Förster[d]) angenommen hatte, in einer in den Hauptsachen und im Resultat überzeugenden Auseinandersetzung bestritten, in welcher er nachweist, daß es sich bei diesem angeblichen Bilde der Göttin vielmehr um die Göttin selbst handelt, welche mißverständlich als Statue aufgefaßt und überliefert worden ist[1]).

Aber auch das Bild von Onatas' Hand ist, wenn auch nicht an sich, so doch in Betreff seiner Gestalt durchaus zweifelhaft. Pausanias[e]) berichtet, als die Phigaleer Onatas für hohen Lohn zur Anfertigung eines neuen Demeterbildes an Stelle des verlorenen alten gewonnen hatten, da habe er eine Zeichnung oder Nachbildung des alten Bildes aufgefunden und nach dieser, hauptsächlich aber nach Traumgesichten den Phigaleern eine eherne Statue gemacht. Aber diese Statue habe es zu seiner, des Pausanias Zeit nicht mehr gegeben, auch haben die Phigaleer im Allgemeinen Nichts mehr von demselben gewußt; nur der Älteste von denen, welche mit ihm in's Gespräch kamen, habe ihm erzählt, daß das Bild drei Generationen vor ihm durch Einsturz der Decke der Höhle in der es stand, zu Grunde gegangen und völlig verschwunden sei und er selbst, Pausanias, habe an der Decke die Stelle gesehn, wo die Felsen heruntergefallen seien. Wenn demnach Pausanias von dem Bilde des Onatas nicht erst durch die Phigaleer unterrichtet worden sein kann, welche selbst Nichts von demselben wußten und wenn er die einstmalige Existenz dieser Statue auch schwerlich erst von dem einen alten Mann erfahren hat, der ihm von dessen Untergange zu berichten wußte, so muß man allerdings schließen, daß er seine Kenntniß von diesem Werke des, wie

---

a) Pausan. VIII. 42. 4. πεποιῆσθαι δὲ οὕτω σφίσι τὸ ἄγαλμά (φασι)· καθέζεσθαι μὲν ἐπὶ πέτρᾳ, γυναικὶ δὲ ἐοικέναι τἄλλα πλὴν κεφαλήν. κεφαλὴν δὲ καὶ κόμην εἶχεν ἵππου καὶ δρακόντων τε καὶ ἄλλων θηρίων εἰκόνας προσπεφύκεσαν τῇ κεφαλῇ· χιτῶνα δὲ ἐνεδέδυτο καὶ ἐς ἄκρους τοὺς πόδας· δελφὶς δὲ ἐπὶ τῆς χειρὸς ἦν αὐτῇ, περιστερὰ δὲ ἡ ὄρνις ἐπὶ τῇ ἑτέρᾳ . . . . Μέλαιναν δὲ αὐτὴν ἐπονομάσαι φασὶν αὐτήν, ὅτι καὶ ἡ θεὸς μέλαιναν τὴν ἐσθῆτα εἶχεν.

b) Preller, Demeter und Persephone S. 160 f., Griech. Mythol. I.² S. 592 Anm., Welcker, Griech. Götterl. II. S. 493 f., dem ich gefolgt bin Gesch. d. griech. Plastik I.² S. 204. Anm. 53, II. D. Müller, Mythol. d. griech. Stämme II. S. 494 f., Rosenberg, Die Erinnyen S. 29 f. u. A.

c) Krit. Bemerkungen zur ältesten Gesch. d. griech. Kunst, Programm des Gymnas. in Plön 1871. S. 35 ff., vergl. desselben De Cereri Phigalensi atque de Dipoeno et Scyllide disputatio im Dorpater Renunciationsprogramm von 1874.

d) Der Raub und die Rückkehr der Persephone S. 100.

e) Pausan. a. a. O. § 7. τότε δὴ ὁ ἀνὴρ οὗτος ἀνευρὼν γραφὴν ἢ μίμημα τοῦ ἀρχαίου ξοάνου, τὰ πλείω δέ, ὡς λέγεται, καὶ κατὰ ὀνειράτων ὄψιν, ἐποίησε χαλκοῦν Φιγαλεῦσιν ἄγαλμα..... § 12. τὸ δὲ ἄγαλμα τὸ ὑπὸ τοῦ Ὀνάτα ποιηθὲν οὔτε ἦν κατ' ἐμέ, οὔτε εἰ ἐγένετο ἀρχὴν Φιγαλεῦσιν ἠπίσταντο οἱ πολλοί· § 13. τῶν δὲ ἐντυχόντων ἡμῖν ἔλεγε ὁ πρεσβύτατος γενεαῖς πρότερον τρισὶν ἢ κατ' αὐτὸν ἐμπεσεῖν ἐς τὸ ἄγαλμα ἐκ τοῦ ὀρόφου πέτρας, ὑπὸ τούτων δὲ καταγῆναι καὶ ἐς ἅπαν ἔφασκεν αὐτὸ ἀφανισθῆναι· καὶ ἔν γε τῷ ὀρόφῳ δῆλα καὶ ἡμῖν ἔτι ἦν καθὰ ἀπερράγησαν αἱ πέτραι. Vgl. Conze und Michaelis Ann. dell' Inst. v. 1861 p. 59.

Welcker (a. a. O.) mit Recht bemerkt, von ihm besonders hochgeschätzten Künstlers nach Phigalia bereits mitgebracht habe, wenngleich es zweifelhaft sein mag, ob man sich zum Beweise hierfür auf Pausanias' Aussage (a. a. O. § 11.) berufen darf, hauptsächlich dieser Demeter wegen sei er nach Phigalia gereist (ταύτης μάλιστα τῆς Δήμητρος ἕνεκα ἐς Φιγαλίαν ἀφικόμην) und ob unter »dieser Demeter« dieses Bild der Demeter zu verstehn ist. Denn gleich nachher erzählt er, wie er der Göttin nach localem Brauche geopfert habe, obgleich er das Bild derselben nicht mehr vorfand. Brachte aber Pausanias seine Kenntniß von der Existenz dieses Werkes des Onatas nach Phigalia mit, so hat er ohne Zweifel auch die Geschichte von seiner Entstehung auf Grund der alten Copie und der Traumgesichte nicht erst in Phigalia erfahren, wo der bewußte alte Mann der einzige gewesen sein könnte, der sie ihm mitgetheilt hätte. Dies aber ist deswegen höchst unwahrscheinlich, weil dieser von dem Bilde auch Nichts wußte, als daß es drei Generationen vor seiner Zeit gänzlich verschwunden sei. Welches immer aber auch die Quelle des Pausanias gewesen sein mag, daß sie in Betreff der Grundlagen des Werkes des Onatas, die alte Copie des ältern Bildes und die Traumgesichte, eine schlechte war, daß diese angeblichen Grundlagen des Onatas unmögliche und die Angaben über dieselben einander widersprechende seien, hat Petersen (a. a. O. S. 36 f.) nachgewiesen. Damit verlieren wir aber auch jeden Anhalt, um die Frage zu beantworten, wie die Statue des Onatas beschaffen gewesen sein mag. Wenn man schon früher darüber einig gewesen ist, die Statue des Onatas könne die Mißgestalt des alten Xoanon nicht wiederholt haben[a]), so versteht sich dies jetzt vollends von selbst, nachdem die Nichtexistenz des alten Xoanon dargethan ist. Daß aber nicht Onatas von sich aus seiner Darstellung der Göttin die abenteuerliche Form gegeben habe, in welcher dieselbe in der Sagentradition, als Phantasiegebilde und nur mißverständlich als wirkliches Schnitzbild aufgefaßt, erscheint, versteht sich eben so wohl von selbst, und zwar um so mehr, da, wie Petersen (a. a. O. S. 39.) richtig bemerkt hat, die Statue des Onatas zur Verehrung der versöhnten Göttin aufgestellt wurde, während die Mißgestalt die zürnende und trauernde Göttin anging. Daß in der Statue des aeginetischen Meisters oder in ihrem Beiwerke gar keine Rücksicht auf den zum Grunde liegenden Mythus genommen gewesen sei, ist allerdings vollkommen unwahrscheinlich, aber durch welche Mittel die Bezüglichkeit auf den Mythus ausgedrückt gewesen sein mag auf keine Weise auszumachen. Als möglich kann man nur die Vermuthung Petersens (a. a. O. S. 41.) anerkennen, daß bei der verschiedenen Art zu symbolisiren, welche sich in den dem angeblichen alten Xoanon angewachsenen Thierstücken einerseits und in den von ihr gehaltenen Thieren (Delphin und Taube) andererseits ausspricht, unbewußt auch einzelne Züge von Onatas' Bilde mit der alten Vorstellung verschmolzen worden seien, ja vielleicht wird man die Bezugnahme auf den Mythus auf eben diese attributiven Thiere beschränkt denken dürfen. Aber das bleiben Vermuthungen und gewiß ist nur das Eine, daß wir über die eigentliche Gestaltung der Demeter durch Onatas Nichts wissen und Nichts wissen können, weswegen es auch zu Nichts führen

a) Anders nur O. Müller, Handb. § 83. 3.

kann, auf die hier und da[a]) über dieselben ausgesprochenen Meinungen und Annahmen einzugehn.

Was sonst von archaischen Darstellungen der Demeter und der Kora überliefert ist beschränkt sich auf sehr Weniges und auf sehr allgemeine Notizen.

Wenn Gerhard[b]) als »älteste Statuen der Demeter« die Schnitzbilder der »mit Demeter und Kora gleich gesetzten aeginetischen Göttinnen Damia und Auxesia« mit Berufung auf Herod. V. 82 sq. aufführt, so wird man ihm hierin nicht folgen dürfen, da jene Gleichsetzung Nichts weniger als zweifellos ist (s. unten S 415.).

In Phlius erwähnt Pausanias[c]) in der Nähe des Theatron ein Demeterheiligthum mit alten sitzenden Statuen, unter denen, wie sie in der Mehrzahl genannt werden, wenigstens nicht unwahrscheinlich solche der Göttin und ihrer Tochter zu verstehn sind.

Solche Statuen der Kora und Demeter, Werke unbekannter Künstler von Gold und Elfenbein, welche er zu den allerältesten — d. h. doch wohl zu den ältesten der an diesem Ort aufbewahrten — rechnet, sah Pausanias[d]) im Heraeon von Olympia, wo sie einander gegenüber sitzend aufgestellt waren. Daß dieses ihre ursprüngliche Aufstellung gewesen sei und daß sie nicht vielmehr neben einander hätten sitzen sollen, wird sich nicht behaupten lassen; von Bedeutung aber ist, daß auch hier, wie in Phlius, die Göttinnen sitzend gebildet waren.

Außerdem werden alte Bilder beider Göttinnen von Pausanias[e]) nur noch ohne jede nähere Angabe erwähnt in dem Hieron der Demeter Chamyne in Elis, dessen Gründung der Perieget nach den Angaben Einiger auf einen Chamynos, Gegner des Pantaleon, des Sohnes des Omphalion, zurückführt, der in der Zeit des zweiten messenischen Krieges in Pisa herrschte[f]). Zu Pausanias' Zeit waren die alten Bilder durch neue, von Herodes Atticus geweihte ersetzt. Desgleichen nennt er[g]) in einem auf die Gründung eines mythischen Mysios zurückgeführten Tempel der Demeter Mysia zwischen Argos und Mykenae Statuen der beiden Göttinnen, denen Pluton beigesellt war. Aus Pausanias' Worten: ξόανα δὲ Κόρης καὶ Πλούτωνος καὶ Δήμητρός ἐστι läßt sich auf die Anordnung der Statuen, die männliche zwischen den beiden weiblichen, schließen.

In archaischem Relief waren beide Göttinnen an der Basis des Apollon in Amyklae dargestellt[h]), und zwar wiederum zusammen mit Pluton

a) Z. B. bei Welcker a. a. O. S. 494, Bursian, Allg. Encyclop. Sect. 1. Bd. 82 S. 414, Petersen a. a. O. S. 41 (»zugleich so wahr und so schön«, »bei einem so häßlichen Vorbilde eine so schöne Vorstellung von der Göttin«) u. dgl. m.

b) Über den Bilderkreis von Eleusis, Ges. akad. Abhh. II. S. 11. Anm. 157 vergl. mit Anm. 141.

c) Pausan. II. 13. 5. κατιόντων ἐκ τῆς ἀκροπόλεώς ἐστιν 'Ασκληπιοῦ ναός . . . . ὑπὸ τοῦτον τὸν ναὸν θέατρον πεποίηται. τούτου δὲ οὐ πόρρω Δήμητρός ἐστιν ἱερὸν καὶ καθήμενα ἀγάλματα ἀρχαῖα.

d) Pausan. V. 17. 3. Κόρη δὲ καὶ Δημήτηρ καὶ 'Απόλλων καὶ Ἄρτεμις, αἱ μὲν ἀλλήλων εἰσὶν ἀντικρὺ καθήμεναι . . . . . τοὺς δὲ εἰργασμένους αὐτὰ οὐκ ἔχω δηλῶσαι, φαίνεται δὲ εἶναί μοι καὶ ταῦτα ἐς τὸ μάλιστα ἀρχαῖα. τὰ μὲν δὴ κατειλεγμένα ἐστὶν ἐλέφαντος καὶ χρυσοῦ. Vgl. hierzu oben S. 11. und S. 186 in Anm. 11.

e) Pausan. VI. 21. 1.

f) Vergl. Strabon VIII. p. 362.

g) Pausan. II. 18. 3.

h) Pausan. III. 19. 4.

(Hades) in einer Scene, welche sich nach der überzeugenden Auseinandersetzung Trendelenburgs[a]) auf die Zurückführung des Hyakinthos und der Polyboia aus der Unterwelt bezog[2]).

Von alten Statuen der Demeter allein, von denen wir litterarische Kunde haben, ist nächst der des Onatas nur noch diejenige in Enna auf Sicilien hervorzuheben, von welcher Cicero[b]) mit besonderem Nachdruck als von dem allerheiligsten Bilde der Göttin redet und welches er als ein sehr altes, mit dem Attribute zweier Fackeln[3]) ausgestattetes Erzbild von mäßiger Größe, aber von vorzüglicher Technik beschreibt, ohne uns dadurch freilich in den Stand zu setzen, uns über seine Gestalt und die Kunstperiode der es angehört haben mag, eine bestimmte Vorstellung zu bilden. Irgendwelche weiteren bemerkenswerthen archaischen Einzelstatuen der Demeter sind aus den alten Schriftstellern nicht bekannt — wie es sich mit der verderbten Stelle des Pausanias X. 35. 10 a. E. verhält, mag dahinstehn —, dagegen verdienen von Einzeldarstellungen der Kora außer dem doch wahrscheinlich alterthümlichen, von Pausanias[c]) flüchtig erwähnten Xoanon in Helos zwei aus der Periode des reifen Archaismus stammende eine besondere Erwähnung, wenngleich wir von beiden nur die einstmalige Existenz erfahren. Die eine ist diejenige des Kallon von Aegina, welche als angebliches Weihgeschenk aus der Beute des ersten messenischen Krieges[d]) unter einem ehernen Dreifuße neben zwei eben so aufgestellten Bildern der Artemis und der Aphrodite von der Hand des Gitiadas von Sparta in Amyklae stand; die andere diejenige von Dionysios von Argos, welche sich unter den aus Ol. 76—78 zu datirenden so genannten kleineren Weihgeschenken des Mikythos in Olympia befand[e]). Die in der ganzen Kunstgeschichte vergleichsweise seltene Darstellung der Kora allein ohne Demeter giebt diesen Statuen, auch ohne daß wir über ihre Gestaltung Etwas erfahren, eine gewisse, nicht zu unterschätzende Bedeutung.

Auf dem Gebiete monumentaler Überlieferung kommt hier zunächst das schon oben (S. 16 f.) besprochene, ganz alterthümliche Agalma auf Münzen verschiedener lydischer Städte (Gordus Julia, Maeonia, Sardes, Silandus) in Frage, welches bei etwas wechselnder Gestalt oder Ausstattung dadurch von anderen, verwandten unterschieden ist, daß zu seinen Seiten Ähren und Mohn aus dem Boden sprießen. Es ist schon oben (a. a. O.) bemerkt worden, daß nach diesen Attributen und

---

a) Bull. dell' Inst. v. 1871 p. 126.

b) Cic. in Verr. Act. II. IV. § 109. Hoc dico, hanc ipsam Cererem, antiquissimam, religiosissimam, principem omnium sacrorum, quae apud omnes gentes nationesque fiunt, a C. Verre ex suis templis ac sedibus esse sublatam . . . . Ex aere fuit quoddam (simulacrum) modica amplitudine ac singulari opere, cum facibus, perantiquum, omnium illorum, quae sunt in fano, multo antiquissimum.

c) Pausan. III. 20. 7. ἐκ τούτου δὴ τοῦ Ἕλους ξόανον Κόρης τῆς Δήμητρος ἐν ἡμέραις ῥηταῖς ἀνάγουσιν ἐς τὸ Ἐλευσίνιον.

d) Pausan. IV. 14. 2, vergl. III. 18. 7 u. 8 und über die hier in Frage kommenden chronologischen Verhältnisse meine Gesch. der griech. Plastik I.[2] S. 80 und S. 110 mit den Anmerkungen 22 und 51.

e) Pausan. V. 26. 2. παρὰ δὲ τοῦ ναοῦ τοῦ μεγάλου τὴν ἐν ἀριστερᾷ πλευρὰν ἀνέθηκεν ἄλλα [Μίκυθος], Κόρην τὴν Δήμητρος καὶ Ἀφροδίτην Γανυμήδην τε καὶ Ἄρτεμιν κτλ. Ταῦτα ἔργα ἐστὶν Ἀργείου Διονυσίου.

nach dem für Sardes bezeugten Cultus der Kora Eckhel[a]) in dem Bilde der sardischen Münzen, welchem die der übrigen Städte im Wesentlichen entsprechen, Kora erkannt hat und da sich gegen diese Benennung schwerlich Stichhaltiges wird einwenden lassen[b]), ist es nicht nöthig, hier nochmals auf diese Dinge zurückzukommen. Es wird genügen, auf die Abbildungen von vier Beispielen dieser Münzen auf Münztafel VIII. No. 1—4[c]) hinzuweisen, welche nach ausgewählten Exemplaren die vorkommenden Varianten des Idols vergegenwärtigen.

Zu diesen Idolen auf lydischen Münzen gesellt sich, wenn man von manchen der Gestalt nach ähnlichen, der Bedeutung nach wechselnden oder unbestimmbaren absieht, von denen ebenfalls schon a. a. O. das Nöthige bemerkt worden ist, ein wiederum durch Attribute näher charakterisirtes Agalma auf Münzen des Demetrios III., s. Münztafel VIII No. 5[d]). Dasselbe, welches von Mionnet gewiß falsch als Artemis Ephesina bestimmt und auch nicht ganz richtig beschrieben ist, ist mit dem lang bis auf die Füße herabreichenden Schleier ausgestattet, scheint in der halberhobenen rechten Hand Nichts zu tragen, während es in der linken einen Gegenstand hält, welcher, allerdings nicht vollkommen deutlich, sich als eine Blume am besten verstehn lassen wird, und hinter seinen Schultern zu beiden Seiten des Kopfes Ähren emporragen. Einen unzweifelhaften Anhalt, um zu entscheiden, ob hier Demeter oder Kora zu erkennen sei, giebt es nicht, da beide Göttinnen mit den Attributen der Ähren so gut wie der Blume nachweisbar sind; doch möchte immerhin, abgesehn von der Anspielung des Namens der Demeter auf denjenigen des Demetrios, der lange Schleier für die Benennung Demeter um so mehr in's Gewicht fallen, als er nicht allein matronale Tracht und bei Demeter in den Darstellungen der vollendeten Kunst sehr gewöhnlich ist, sondern als er auch, obwohl der Kora an sich keineswegs fremd[e]), den alten Korabildern auf den eben besprochenen lydischen Münzen fehlt[4]).

Nächst diesen Münzen ist hier wenigstens im Vorbeigehn einiger alterthümlichen Terracotten zu gedenken, von denen ebenfalls schon oben (S. 23 f.) die Rede gewesen ist. Wenn dort in Übereinstimmung mit Anderen[f]) anerkannt

a) Doct. Num. Vet. III. p. 112 sq.

b) Vergl. noch Pinder in den Abhh. d. berl. Akad. v. Jahre 1855 S. 629, wo auf Taf. VIII. No. 3 und 4 zwei Exemplare dieses Idols (No. 4 im Tempel) auf Silbermedaillons des Hadrian aus dem Cistophorensystem abgebildet sind.

c) No. 1. von Sardes, Variante der bei Mionnet, Descript. IV. 141. 804 verzeichneten Münze der Salonina aus der Imhoof'schen Sammlung; No. 2. von Gordus Julia, unter M. Aurelius geprägte Variante der bei Mionnet a. a. O. 43. 225 f. verzeichneten Münzen aus dem brit. Museum; No. 3. von Maeonia, ein Exemplar der bei Mionnet a. a. O. 65. 350 verzeichneten Münze aus der Imhoof'schen Sammlung, ausgezeichnet durch besonders wenig entwickelte Form des alten Agalma; No. 4. eine bei Mionnet fehlende Münze von Silandus aus dem brit. Mus., auf welcher der Mohnkopf neben dem Idol fehlt, während die Ähre links neben demselben aufsprießt.

d) Nach einem Exemplar der Imhoof'schen Sammlung, vergl. Mionnet, Descript. V. 104. 920: Diane d'Ephèse debout et voilée ayant dans chaque main des épis. Sehr ungenügend abgebildet z. B. bei Gerhard, Ant. Bildwerke Taf. 307. No. 12, nicht viel besser in den Denkmälern d. a. Kunst I. No. 246.

e) Vergl. Cap. V. die Korastatuen der 1. und 2. Classe, Cap. VII. die Reliefe 10, 17, 29.

f) Besonders Michaelis, Archaeolog. Zeitung v. 1864 S. 140, vergl. außerdem Gerhard, Prodromus S. 14 Anm. 1. und dessen Programm Thetis und Priumne, Berlin 1862 S. 7 f., Über den Bilderkreis von Eleusis Anm. 160 zu Anfang.

worden ist, daß bei diesen alterthümlich rohen Bildwerken, welche bei zum Theil nachweisbarer Verschiedenheit der Bedeutung unter einander die größten, hier und da die überraschendsten Ähnlichkeiten zeigen, die Anwendung eines bestimmten Götternamens nur dann gerechtfertigt ist, wenn besondere Umstände ihn zu begründen geeignet scheinen, und wenn hiervon auch an dieser Stelle Nichts zurückgenommen werden soll, so wird man den Namen der Demeter nur für solche Terracotten wahrscheinlicher finden, als einen andern, welche ihn z. B. durch sicilischen Fundort doch ohne Zweifel nahe legen, also für solche, wie die bei Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 95 No. 1—3[a]) abgebildeten, für welche der früher beliebte Name der »Gaea Olympia«[b]) ganz und gar keine Begründung hat. Aber auch für attische Terracotten eines ähnlichen Schlages, von denen das merkwürdige und in den Farben gut erhaltene Exemplar des berliner Museums[c]) sowie ein sehr übereinstimmendes in Leyden[d]) auch von echt alterthümlicher Technik zu sein scheint, wird man den Namen der Gaea Olympia schwerlich für besser begründet erachten dürfen, als denjenigen der Demeter, deren Cultus ja bekanntlich in Athen von hervorragender Bedeutung war, die auch in vollendeter Kunstbildung überwiegend oft sitzend und thronend dargestellt worden ist, wie in diesen alten Bildern und wie auch sonst in der archaischen Kunst (s. oben S. 412.). Für Demeter endlich eignet sich der Kopfschmuck, den man als »Polos« zu bezeichnen sich gewöhnt hat und welcher sich bei der einen sicilischen Figur (Panofka a. a. O. Taf. I. 2.) wiederholt, wenigstens eben so wohl wie für eine Gaea oder wie für Hera in den oben S. 25 Fig. 4 No. a. und b. mitgetheilten Terracotten, während der Kalathos (Modius), mit welchem das Haupt der andern sicilischen Figur (bei Gerhard a. a. O. No. 1) geschmückt ist, als das eigentliche, von der Kunst häufig verwendete Attribut der Getraidegöttin gelten darf. Ohne deswegen zu behaupten was sich nicht beweisen läßt und ohne bei der Übereinstimmung dieser vieldeutigen Terracottafiguren unter einander den aus ihnen zu ziehenden Gewinn für unsere Einsicht in die älteste Kunstgestaltung der Demeter sonderlich hoch anzuschlagen, mögen dennoch die genannten sicilischen und athenischen Idole und was sich aus gleichen Fundorten stammendes Verwandtes unter den unedirten Terracotten findet, einstweilen in diesem Kreise festgehalten werden.

Demnächst werden die zwei von François Lenormant in einem und demselben Grab in Aegina gefundenen Terracotten, über welche derselbe in der Archaeolog. Zeitung von 1867 S. 122 f. berichtet und von denen die eine auf Taf. 228 No. 3 abgebildet ist, den relativ größten Anspruch darauf haben, für archaische Bilder der Demeter und Kora zu gelten, und zwar nicht sowohl wegen der ihnen von Lenormant beigelegten, immerhin problematischen Namen der Damia und Auxesia und deren nicht sowohl von Herodot (V. 82), als vielmehr von dem Scholiasten des Aristides ausgesprochner, ebenfalls nicht ganz bestimmter Identität mit Demeter

---

a) No. 2 = Panofka, Terracotten des k. Mus. in Berlin Taf. I. No. 2.

b) Gerhard im Text zu den Ant. Bildwerken S. 8, 29 ff., 389, zurückgenommen Thetis und Priumne S. 8, Über den Bilderkreis von Eleusis II. Anm. 142. Panofka a. a. O. S. 12 ff. Vergl. Michaelis a. a. O.

c) Abgebildet bei Gerhard, Ant. Bildwerke Taf. 301 No. 1, mit den Farben bei Panofka a. a. O. Taf. II.

d) Abgebildet bei Jansen, Terra-cottas uit het Museum van oudheden te Leyden Taf. I. No. 1.

und Kora[a]), als vielmehr deshalb, weil das eine, stehend gebildete und mit dem »Polos« (?) geschmückte Figürchen auf seiner Brust eine roth gemalte Granate hält, ein Umstand, den man allerdings für ihre Bedeutung als Kora veranschlagen darf[b]), während das andere, in der Archaeolog. Zeitung a. a. O. abgebildete, welches mit einem großen Kalathos auf dem Kopf ausgestattet, thronend dargestellt ist, abgesehn vielleicht von seiner, in der Abbildung wenigstens, auffallenden Jugendlichkeit, für eine Demeter durchaus geeignet erscheint und als solche um so sicherer angesprochen werden darf, wenn, wie Lenormant wohl mit Recht annimmt, die beiden Terracotten als ein Paar zusammengehören.

Als ein sehr bedeutendes Denkmal des schon reifenden Archaismus würden hier die beiden einander gegenüber thronenden Göttinnen an der Westseite des Harpyienmonuments von Xanthos zu nennen sein, wenn man es für erlaubt hielte, mit Gerhard auf sie die Namen Demeter und Kora anzuwenden. So sinnreich Gerhard[c]) aber auch diese Namen zu motiviren gesucht haben mag, so gewiß bleiben die Zweifel über unsere Berechtigung, rein griechische Namen auf diese Wesen lykischer Kunst und Religion anzuwenden und griechischen Mythus, die Einholung der Kora zu ihrer Mutter durch die drei als Horen gedeuteten Frauen vor der Figur rechts, in diesem Bildwerke dargestellt zu vermuthen, bestehn, und zwar aus denselben Gründen, welche schon Bd. II. S. 21 in Betreff der angenommenen Trias des höchsten Gottes in den thronenden Gestalten der Ost-, Nord- und Südseite desselben Monumentes vorgetragen worden sind. Man wird also auf die sehr bedenkliche Bereicherung des Kreises demetreïscher Monumente durch die beiden lykischen Göttinnen zu verzichten haben.

Außerordentlich dürftig ist was sich für die archaische Gestaltung beider Göttinnen aus Vasenbildern gewinnen läßt. In

Vasenbildern mit schwarzen Figuren

sind beide in sicher erkennbarer und nachweisbarer Gestalt überhaupt nur sehr selten dargestellt. Mit Namensbeischrift findet sich Demeter nur in dem Gemälde am Bauche

A. der Hydria aus der Feoli'schen in der würzburger Sammlung[d]). Dasselbe stellt einen bisher noch immer unerklärten Götterzug oder Götterverein dar, in welchem Hermes neben einer nicht zu deutenden Frau (Kora ist sehr unwahrscheinlich) einem Wagen voranschreitet, welchen Demeter (ΔΕΜΕΤΕΡ) zu besteigen im Begriff ist und welchen Apollon und Artemis begleiten.

Demnächst werden beide Göttinnen erkannt in folgenden Darstellungen von Triptolemos' Aussendung:

B. Amphora in München No. 543, unedirt[e]). Triptolemos auf seinem Wagen

a) Vergl. Welcker, Griech. Götterl. III. S. 131 f.

b) Vergl. Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 131 besonders Anm. 1.

c) Über den Bilderkreis von Eleusis II. Anm. 139.

d) Campanari, Vasi Feoli No. 63, Urlichs, Verz. der Ant. Samml. d. Univ. Würzburg Heft 3. No. 135; abgebildet in Gerhards Auserl. Vasenbb. I. Taf. 40, wiederholt Élite céram. III. pl. 41. Vergl. Gerhard, Über den Bilderkreis von Eleusis III. Anm. 15 und was hier angeführt ist, Preller, Griech. Mythol. I.² S. 597. Note 3.

e) Vergl. Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1859. p. 82 No. 4 und p. 94 Note 8, Gerhard, Über den Bilderkreis von Eleusis III. Beilage A. No. A., Strube, Studien über den Bilderkreis von Eleusis, Leipzig 1870. S. 5 f., unten Cap. IX. No. 7.

zwischen zwei Frauen, von denen die eine eine Blume hält. Rvs. Dieselbe Vorstellung ohne die Blume in der Hand der einen Frau.

C. Amphora im Museo Etrusco Gregoriano des Vatican[a]). Triptolemos auf dem Wagen zwischen zwei Frauen mit Sceptern und Zweigranken, von welchen die eine, hinter ihm, zu der er sich herumwendet, in der Linken eine Blume gegen ihn erhebt.

D. Amphora aus der Feoli'schen in der würzburger Sammlung[b]). Triptolemos auf dem Wagen, hinter ihm eine Frau, welche die Hand »mit zusammengelegten Fingern so erhebt, als ob sie einen nicht gemalten Gegenstand (eine Blume) hielte« (Urlichs); vor ihm ein bärtiger Mann »mit spitzem Hut, Kopfbinde und Stiefeln« (U.) und eine Frau ohne Attribute, sodann ein bescepterter bärtiger Mann auf einem Klappstuhle sitzend. Unsicher in der Deutung. Noch viel unsicherer ist, wie seines Ortes (Cap. IX. zu No. 1) ausgeführt werden soll, ob die Amphora der Fontanaschen Sammlung in Triest[c]) hier mit in Frage kommen könne, da die hier neben dem Wagen des Triptolemos dargestellten Frauen als die Göttinnen durch gar Nichts charakterisirt werden und viel wahrscheinlicher sterbliche Weiber sind.

Über die Vertheilung der Namen auf die beiden in Frage kommenden Frauen, so weit sie überhaupt unterschieden werden können, sind die in den Noten genannten Gelehrten verschiedener Meinung. Stephani hat (a. a. O. p. 94) diejenige mit der Blume in B. und C. für Demeter gehalten, worin ihm Gerhard und Strube widersprechen; wahrscheinlich mit Recht, wenngleich man die Blume in Demeters Hand auch in der eben hier in Rede stehenden Scene nicht läugnen kann[d]) und dieselbe in Koras Hand schwerlich mit Strube als »ein ihr zukommendes generelles Attribut, nämlich als hochzeitliche Granatblüthe« anzuerkennen hat, welche mit dem dargestellten Gegenstande Nichts zu thun hat. Vielmehr wird sie nach Analogie derjenigen rothfigurigen Vasenbilder[e]) zu erklären sein, in welchen Kora dem scheidenden Triptolemos einen Kranz, eine Perlenschnur oder eine Taenie zu reichen im Begriff ist. Auch der Umstand, daß sich die Frau mit der Blume in B. und C. und ebenso diejenige mit der vielleicht wie blumenhaltend gemalten Hand in D. hinter dem Wagen des Triptolemos befindet, spricht, wenn man die Analogie der rothfigurigen Vasenbilder beachtet, sehr entschieden dafür, daß mit ihr Kora gemeint sei. Da nun aber in diesen Vasengemälden so gut wie in A. Demeter gar nicht und auch Kora nicht einmal durch ein allgemein giltiges Attribut gekennzeichnet ist, so ist aus denselben für die Gestaltung der Göttinnen Nichts abzuleiten.

---

a) Abgebildet im Mus. Etrusco Gregor. II. tav. 40. No. 2, s. Atlas Taf. XV. No. 6, vergl. Stephani a. a. O. No. 1 und p. 94 a. a. O., Gerhard a. a. O. G, Strube a. a. O., unten Cap. IX. No. 6.

b) Campanari, Vasi Feoli No. 1., Urlichs a. a. O. No. 251, abgebildet bei Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. Taf. 42, wiederholt Élite céram. III. pl. 68, berichtigt s. Atlas Taf. XV. No. 2; vergl. Stephani a. a. O. No. 2, Gerhard a. a. O. No. D, Strube a. a. O., unten Cap. IX. No. 2.

c) Abgebildet in Gerhards Auserl. Vasenbb. I. Taf. 44 (s. Atlas Taf. XV. No. 1.), wiederholt Élite céram. III. pl. 67; vergl. Stephani a. a. O. No. 3, Gerhard a. a. O. No. C, Strube a. a. O. S. 6.

d) Vergl. die Kylix des Brygos Cap. IX. No. 44, Atlas Taf. XVI. No. 1. a.

e) Vergl. Cap. IX. No. 17, 21, 39, 53.

Durch das Attribut von sechs Ähren, deren sie vier in der Hand hält, während zwei auf ihren Knien liegen, wird eine Göttin charakterisirt in

E. den Bildern auf beiden Seiten einer Amphora in München No. 728[a]), welche die Unterweltsstrafe des Sisyphos darstellen, eingefaßt von einem bärtigen, sitzenden Manne (Hades) und einer ihm gegenüber sitzenden Frau links. Diese nennt Jahn (im münchener Vasenkatalog a. a. O.) Demeter, jedoch hat Wieseler (zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O.) bereits bemerkt, diese Deutung wisse er nicht zu rechtfertigen, wie sie es denn auch schwerlich ist. Es wird also Kora-Persephone anzuerkennen sein, bei welcher in ihrer Eigenschaft als Unterweltsgöttin die Ähren allerdings auffallend sind, aber in denjenigen, welche die neben Dionysos-Hades thronende Kora-Persephone in dem lokrischen Terracottarelief[b]) hält, ihre Analogie finden. Je weniger diese Ähren der Göttin als Göttin der Unterwelt zukommen, desto bestimmter wird man sie als ihr gemeingiltiges Attribut anzuerkennen haben, welches sich bei ihr als der Κόρη Δήμητρος in anderen Kunstwerken nicht selten wiederholt findet.

Hiermit sind die bisher bekannten schwarzfigurigen Vasenbilder erschöpft, in denen man die beiden Göttinnen oder eine derselben mit Recht suchen darf; Darstellungen von so unsicherer Deutung wie die der petersburger Vase No. 15 oder die der londoner Vasen No. 483, 621, 807*[c]) und andere dergleichen können hier selbstverständlich nicht in Betracht gezogen werden.

Auch von

Vasengemälden mit rothen Figuren strengen Stiles

kann hier auch dann nur eine sehr beschränkte Anzahl beigezogen werden, wenn man den Begriff des strengen Stiles so weit wie nur immer möglich und auch auf solche Vasenbilder ausdehnt, in welchen er nicht in originaler Frische, sondern in mehr oder weniger verstandener Nachbildung auftritt. Von edirten oder durch Beschreibung näher bekannten dürften nur die folgenden in Betracht kommen:

a. Triptolemos' Aussendung, Peterburg No. 1207[d]).
b. Desgleichen, Berlin No. 896[e]).
c. Desgleichen, im Louvre[f]).
d. Desgleichen, im britischen Museum HIEPON EΠOIEΣEN[g]).

---

a) Abgebildet in Gerhards Auserles. Vasenbb. I. Taf. 86, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 861.

b) Bull. arch. Napol. V. tav. 5, Denkm. d. a. Kunst II. No. 856, vergl. noch Archaeolog. Zeitung v. 1871 S. 76.

c) Vergl. Gerhards Auserl. Vasenbb. I. Taf. 53, 76.

d) (Stephani) Die Vasensammlung der kais. Ermit. in St. Petersb. S. 69: »Stil des 5. oder 6. (?) Jahrhunderts v. Chr.« Abgebildet Compte-rendu etc. pour l'année 1862 Taf. 2, s. Atlas Taf. XV. No. 24, Cap. IX. No. 43.

e) Abgebildet bei Gargiulo, Raccolta II. 66, s. Atlas Taf. XV. No. 7, Cap. IX. No. 8, wiederholt Élite céram. III. pl. 47.

f) Früher Canino, Mus. étrusque No. 1378, abgebildet bei Inghirami Vasi fittili I. tav. 36, s. Atlas Taf. XV. No. 16, Cap. IX. No. 21, wiederholt Élite céram. III. pl. 59.

g) Abgebildet Mon. dell' Inst. Vol. IX. tav. 43, vergl. Ann. v. 1872 p. 226 sqq., s. Atlas Taf. XV. No. 22, Cap. IX. No. 49.

e. Desgleichen, in Frankfurt ΒΡVΓΟΣ ΕΠΟΕΣΕΝ[a]).

f. Desgleichen, im Louvre[b]).

g. Einzelfigur vor einem brennenden Altar, Peterburg No. 2072[c]).

Wenn man nun auch bei diesen Vasenbildern von einer innerlichen Charakteristik der beiden Göttinnen, einer Veranschaulichung des Matronalen bei Demeter, des Jungfräulichen bei Kora nicht oder doch kaum reden und daher auch beide an sich nicht immer sicher unterscheiden kann, so ist doch für ihre äußerliche Bezeichnung immerhin Einiges geschehn, welches um so mehr Aufmerksamkeit verdient, als es sich dabei wenigstens zum Theil um Mittel handelt, welche auch die spätere Kunst in Anwendung gebracht hat.

Daß beide Göttinnen in allen diesen Bildern in voller und reicher Bekleidung mit Chiton und Himation erscheinen versteht sich eigentlich von selbst; bemerkt zu werden verdient dagegen, daß ein Schleier in keinem Falle weder der einen noch der andern gegeben ist.

Demeter, welche wir in den hier in Rede stehenden Gemälden mit Triptolemos' Aussendung ohne Zweifel der Regel nach in der dem Triptolemos gegenüberstehenden Figur zu erkennen haben, obwohl das Gemälde des Hieron d. ΦΕΡΟΦΑΤΤΑ dem Triptolemos gegenüber, ΔΕΜΕΤΡΕ hinter seinen Wagen stellt und die erstere die Spende einschenken läßt, Demeter ist zwei Mal, a. b. zumeist durch einen hohen, reich verzierten Kalathos auf dem Haupte charakterisirt, mit welchem Kora nicht vorkommt. In einem Bilde, c. ist ihr Haupt mit einem mit Stickerei verzierten Kekryphalos bedeckt, welcher aber deswegen schwerlich als ein charakteristisches Schmuck- oder Bekleidungsstück der Frau und Mutter gelten darf, als welches er auf den ersten Blick allerdings erscheint, weil Kora zwei Mal, in a. und c. mit einem freilich nicht durchaus gleichen, aber dem Wesen nach ganz ähnlichen, nur in c. viel bunter erscheinenden Kopfputz, einer hinten in eine Troddel auslaufenden vorn mit einer Stephane verzierten Haube[d]) versehen ist. In der Verschiedenheit des Kopfputzes beider Göttinnen in d., dem einigermaßen stephanosartigen und mit einem zackigen Ornamente geschmückten der Demeter und der mit aufrecht stehenden Blättern ornamentirten Stephane der Kora würde man mit Unrecht die Absicht einer verschiedenen Charakteristik suchen und noch weniger kann die Stephane als irgendwie bedeutsam erscheinen, mit welcher Demeter in f. dargestellt ist, weil alle Frauen dieses Bildes fast genau denselben Haarschmuck tragen. Und endlich wird in der Baarhäuptigkeit beider Göttinnen in e. auch keinerlei besondere Absicht des Malers zu suchen sein, während allerdings eine solche Absicht, die Mutter vor der Tochter als die vornehmere und größere Göttin auszuzeichnen, ziemlich unzweifelhaft bei Hieron (in d.) in dem überaus reich gestickten Himation liegt, mit welchem er seine Demeter gegen-

---

a) Abgebildet bei Gerhard, Trinkschalen und Gefäße Taf. A. B., s. Atlas Taf. XVI No. 1. a. Cap. IX. No. 44, wiederholt Ann. dell' Inst. v. 1850 tav. d'agg. G und in Welckers Alten Denkm. III. Taf. 12.5)

b) Früher Campana, Cataloghi ecc. Ser. IV. No. 56, abgebildet bei Strube, Supplement zu den Studien über den Bilderkreis von Eleusis Taf. 1., s. Atlas Taf. XV. No. 20, Cap. IX. No. 45.

c) (Stephani) Die Vasens. der kais. Ermit. u. s. w. S. 413 »strenger Stil des 5. Jahrhunderts v. Chr.« Abgebildet Compte-rendu etc. pour l'année 1862 Taf. I. No. 10. Oberwärts zerstört.

d) Vergl. die Koraköpfe auf Münzen von Kyzikos Münztafel VII No. 49—51.

über der viel einfachern Tracht Koras bekleidet hat und bei dem man füglich an ein der Göttin dargebrachtes Festgewand denken darf[a]).

Was die Attribute anlangt wird man wohl einverstanden sein, die Kanne, aus welcher Demeter in b. c. f., Kora in d. dem Triptolemos die Spende einschenkt, nicht zu diesen zu rechnen, während es zweifelhaft erscheinen kann, ob man da, wo es sich um Übergabe des Saatkornes von Seiten der Göttin an ihren Heros handelt, die Ähren, welche Demeter in a.—d., Kora in a. in den Händen trägt, wie in mancherlei anderen und späteren Kunstwerken als Attribut der einen und der andern Göttin zu betrachten hat, wofür sie in der Einzeldarstellung g. ohne Zweifel zu gelten haben. Nur da, wo Triptolemos auch seinerseits schon Ähren in der Hand hält (a. d. e.) könnte man diejenigen in der Hand Demeters (in d.) oder beider Göttinnen (in a.) für attributiv halten, wogegen da, wo die Ähren Triptolemos fehlen, man doch wohl wird annehmen müssen, daß sie bestimmt sind, aus Demeters Hand in die seinige überzugehn, daß sie also, wie Schale und Kanne, Objecte der Handlung, nicht aber Attribut der Göttin sind. Dasselbe gilt auch von der Blume in Demeters Hand in e. und dem Kranz in derjenigen Koras in c.; sie sind, wie die Blumen in den schwarzfigurigen Bildern (oben S. 417 B. und C.), und zwar ganz sicher der Kranz in c., etwas zweifelhafter die Blume in e., insofern diese nicht dargeboten zu werden scheint, Liebeszeichen, Gaben an den ausziehenden Heros, nicht Attribute der Göttinnen. Und somit kann man als solche nur die Fackeln bei Kora in e. und die längeren bei beiden Göttinnen in d. und f. (eine in Demeters, zwei in Koras Händen), mit denen in e. und f. noch Hekate ausgestattet ist und welche in f. außerdem noch andere Frauen tragen, und neben den Fackeln das Scepter Koras in a. für attributive Zeichen der Göttinnen halten, welche ihnen im Cultus zukommen und sich in zahlreichen Kunstwerken häufiger als andere wiederholen.

Endlich ist auch in

archaistischen Reliefen

(denn archaische sind nicht bekannt) die Ausbeute für Demeter geringer, als für die meisten anderen Gottheiten. Dargestellt ist Demeter:

α. an dem so genannten Zwölfgötteraltar im Louvre[b]), jedoch ist hier von derselben nur ein jeder Charakteristik baares Fragment des Unterkörpers echt erhalten;

β. an dem Altar oder der viereckigen Basis im Caféhause der Villa Albani[c]), mit dem Hochzeitszuge des Zeus und der Hera und

γ. an dem Fragment einer Ara oder richtiger eines Peristomion im Gartenhause des Palastes Colonna in Rom[d]).

In β. ist die Göttin am ausführlichsten, wenn auch nur äußerlich, charakterisirt durch den Kalathos, welchen sie auf dem Haupte trägt und von dem

a) Vergl. Kekulé, Ann. dell' Inst. von 1872 p. 227.

b) Vergl. Bd. II. S. 22. Note a.

c) Vergl. Bd. II. S. 22. Note c, oben S. 174. Note c, s. Atlas Taf. X. No. 29. b und vergl. noch Gerhard, Über den Bilderkreis von Eleusis II. Anm. 162 und 163.

d) Vergl. Bd. II. S. 23. Note a.

hinterwärts ein Schleier auf ihren Nacken herabfällt, ferner durch ein Büschel von drei Ähren und zwei Mohnköpfen, welches sie in der rechten Hand trägt, während die linke mit einem langen, oben kugelförmig abgeschlossenen Scepter ausgestattet ist. Auf ihre im Vergleiche mit derjenigen der Hera und der Göttin vor Zeus (der Rhea oder Tethys) dichtere Bekleidung mit einem Ärmelchiton fällt deswegen kein Gewicht, weil Artemis eben so bekleidet ist.

In γ., einem nur noch ganz oberflächlich archaisirenden Relief, wiederholt sich das Ähren- und Mohnbüschel, welches die Göttin einer an den Füßen geflügelten, stark fragmentirten Figur (schwerlich Triptolemos, wie Welcker meinte) darreicht, ferner das mit einem blumenartigen Ornamente bekrönte Scepter, während die Göttin am Haupte mit einem Ährenkranze geschmückt ist. Beigegeben ist ihr außerdem die Cista mystica, aus welcher sich, wie gewöhnlich, die Schlange erhebt.

ZWEITES CAPITEL.

Demeter und Kora bei den Künstlern der Blüthezeit und der Nachblüthe der Kunst.

Die beiden entsprechenden Capitel der Kunstmythologie der Hera und des Poseidon (oben S. 36 und 234) sind mit der Frage nach dem Urheber des Ideales dieser Gottheiten überschrieben worden; dieselbe Frage könnte hier, ja sie muß eigentlich bei fast allen Göttern wiederholt werden, denn bei den allerwenigsten können wir den oder die Künstler mit Überzeugung nahmhaft machen, welche den kanonischen Idealtypus entweder festgestellt oder doch das Entscheidende und Wesentliche zu seiner Feststellung beigetragen haben, sofern überhaupt von einem oder von einem hauptsächlichen Idealtypus die Rede sein kann. Eben deswegen aber ist die ausdrückliche Wiederholung dieser fragenden Überschrift hier nicht nöthig erschienen, wohl aber liegt sie implicite in der folgenden Zusammenstellung, die wesentlich keinen andern Zweck haben kann, als so viel wie dies überall möglich ist, den Antheil der verschiedenen Meister, Schulen, Perioden und Landschaften an der Ausprägung der Idealgestaltung der beiden Göttinnen, festzustellen und damit ein Hinauskommen über bloße Meinungen und Behauptungen wenigstens anzubahnen, auf welche man sich bisher so ziemlich beschränkt findet.

Wenn man von der schon im 1. Cap. angeführten Korastatue von Dionysios von Argos aus Ol. 75—78 absieht, welche, wie dort am Ende der archaischen Darstellungen etwa auch hier am Anfange derjenigen der Blüthezeit hätte genannt werden können, so hat auch hier, wie bei Hera, Phidias und seine Genossenschaft den Reigen zu führen, insofern die von Visconti ausgegangene und von den meisten Erklärern befolgte Deutung der beiden weiblichen Figuren vom

östlichen Giebel des Parthenon[a]) als Demeter und Kora das Richtige trifft. Diese Deutung, welcher sich auch die beiden Gelehrten angeschlossen haben, denen die Parthenonstudien in neuerer Zeit am meisten verdanken[b]), ist freilich Nichts weniger als bewiesen oder ohne Widerspruch[c]) geblieben; immerhin aber hat dieselbe so Vieles für sich, daß es geboten erscheint, den Figuren hier ihren Platz anzuweisen und, ohne für die Richtigkeit ihrer Erklärung unbedingt einstehn zu wollen, dasjenige in ihrer Charakteristik im Anschluß an Petersen hervorzuheben, was sich für ihre Benennung als Demeter und Kora geltend machen läßt.

Beide Figuren sitzen auf dicht neben einander stehenden lehnelosen Sesseln, welche des Gewichtes der Statuen wegen massiv gearbeitet, aber wohl nicht massiv, sondern von der Art wie die Stühle der Götter im Friese zu denken sind, in der traulichsten Vereinigung. Bei großer allgemeiner Ähnlichkeit in Formen und Gewandung, wie solche dem engverbundenen Göttinnenpaare von Eleusis vollkommen angemessen erscheint, ist die eine links (dem Beschauer gegenüber rechts) sitzende durch etwas größere Gestalt und etwas, wenn auch nur sehr wenig fülligere Bildung des Rumpfes und der Glieder (Arme) vor der andern zu ihrer Rechten sitzenden ausgezeichnet und wird, sofern man überhaupt die Richtigkeit der Benennung der ganzen Gruppe zugiebt, zunächst eben hierdurch in unzweideutiger Weise als die Matronalere, also als Demeter charakterisirt. Bekleidet mit einem ärmellosen Chiton mit Diplois, welcher in feinen und linden Falten den breiten und vollen Busen bedeckt, Hals und Schultern aber nackt läßt und mit dem um die Beine gesammelten, mit einem Zipfel auf der erhobenen linken Schulter ruhenden Himation von dichterem Stoffe, sitzt sie mit weitgetrennten Knien, den linken Fuß etwas angezogen und grade aufsetzend, das rechte Bein leicht vorstreckend, so daß der Fuß den Boden nur mit der äußern Seite berührt, also im Wesentlichen in voller Ruhe da und es ist deshalb und auch nach der Stellung des Ellenbogens und der völlig ruhigen Lage des Himationzipfels ungleich wahrscheinlicher, daß sie den linken, erhobenen Arm auf ein in der Hand gehaltenes Attribut gestützt, als daß, wie früher von mehren Seiten angenommen worden, sie die Hand im Gestus des Staunens der neugeborenen Göttin oder der heraneilenden Botin entgegen erhoben hatte, ja, es kann dies für so gut wie gewiß gelten und nur die Natur des als Stütze dienenden Attributes, Scepter oder Fackel, wird sich nicht entscheiden lassen, eben so wenig wie mit Bestimmtheit die Frage, ob die Göttin in der wie schwebend erhobenen Hand ein zweites Attribut gehalten habe, als welches nur ein Büschel Ähren oder Ähren und Mohn angenommen werden könnte, oder ob die Bewegung dieser Hand eine Rede begleitet, welche die Mutter eben an die Tochter richtet, wofür die stärkere Erhebung zu sprechen scheint, da man die mit einem Attribute wie das genannte ausgestattete Hand eher tiefer gehalten, wenn nicht auf dem Beine ruhend voraussetzen würde. Auf eine an die Tochter gerichtete Rede und eine

a) Abgebildet Anc. Marb. in the brit. Mus. Vol. VI. pl. 5, Michaelis, Der Parthenon, Taf. 6 No. 11. E. F. S. Atlas Taf. XIV. No. 18. Vergl. Michaelis, Der Parthenon S. 16.

b) Zweifelnd Michaelis a. a. O. S. 168 vergl. S. 174, bestimmt E. Petersen, Die Kunst des Pheidias am Parthenon und in Olympia S. 122 ff.

c) Vergl. Brunn, Sitzungsberichte der bayr. Akad. von 1874. S. 8., der, wie Andere vor ihm, Horen erkennen will.

sich in derselben kundgebende innere Bewegung[a]), welche sich aus der Gesammtcomposition der Giebelgruppe sehr wohl verstehn läßt, wird man aber auch daraus schließen dürfen, daß, wie der Rest des Halses deutlich zeigt, der Kopf der Göttin, und zwar in bestimmter Wendung Kora zugekehrt war, an welche sie sich leise anzulehnen scheint. Diese, welche ein wenig tiefer sitzt, als die Mutter, hat derselben den linken Arm zutraulich auf den Nacken und die rechte Schulter gelegt[b]), während ihre linke Hand, ohne in sichtbarer Weise wie zum Halten irgend eines Gegenstandes bestimmt zu sein, ruhig halb geöffnet auf dem Oberschenkel des leicht angezogenen rechten Beines ruht, dessen Fuß nur mit dem vordern Theile den Boden berührt. Indem nun der linke Fuß fest auf den Boden gestellt ist entsteht auch hier, wie bei Demeter ein Sitzen mit ziemlich weit getrennten Knien[6]), um welche sich hier wie dort das Himation in reicheren Falten schlingt, während der Oberkörper, ganz wie bei Demeter, nur von einem leichten Chiton ohne Ärmel verhüllt ist.

Zieht man die Summe, so kann man ja freilich bei einer Gruppe, welcher außer den Attributen auch die Köpfe fehlen, nicht feststellen, bis zu welchem Grade der Charakteristik sie die beiden eleusinischen Göttinnen geführt hatte, aber man wird sie immerhin als eine Grundlage fernerer Gestaltungen anerkennen, nicht blos in der Verbindung der Mutter und der Tochter an sich, welche in der gesammten Kunstgeschichte entschieden vorwaltet, sondern auch in der Art dieser Verbindung, welche die Zusammengehörigkeit so klar und fein ausdrückt und nicht minder in der vortrefflichen wenn auch discreten Unterscheidung der Mutter und der Tochter, sowohl in den Formen wie in dem gegenseitigen Verhalten. Ob man in der Verbindung dieser Gruppe mit dem ihr im Giebel zunächst gelagerten nackten Manne, dem gewöhnlich so genannten Theseus, ein frühestes Zeugniß für den mehrfach wiederholten[c]) Dreiverein der eleusinischen Göttinnen und des Dionysos erkennen will, hangt davon ab, ob man den genannten Mann durch die neuesten Erklärer[d]) in Übereinstimmung mit mehren früheren als Dionysos für richtig bestimmt hält, was, so Manches dafür geltend gemacht worden sein mag, für sicher doch noch keineswegs gelten kann.

Ob sich zu diesen Giebelstatuen[7]) zunächst diejenige Relieffigur im östlichen Friese des Parthenon zu gesellen habe, in welcher Demeter schon von Visconti (1816) und seitdem von bei weitem den meisten Erklärern übereinstimmend erkannt worden ist[e]), ist nicht etwa durch Böttichers in der That ganz grundlose Einsprache[f]), sondern durch die neuesten Erörterungen über die Centralgruppe

a) Vergl. auch Michaelis a. a. O. S. 174, anders Petersen a. a. O. S. 124 mit Note 1.

b) Vergl. hierzu nicht nur die Gruppe des Damophon von Messene bei Pausan. VIII. 37. 3 (unten S. 431.), sondern die weiteren von Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 35, 65, 70, 109, pour l'année 1861 S. 39, pour l'année 1862 S. 8, 41, 60 gesammelten Beispiele, unter denen sich freilich einige von zweifelhafter Deutung befinden.

c) Vergl. z. B. Pausan. II. 11. 8, VIII. 25. 3, u. s. Michaelis a. a. O. S. 168, Petersen a. a. O. S. 126.

d) Zurückhaltend Michaelis a. a. O., viel bestimmter Petersen a. a. O. S. 117 ff., vergl. Michaelis S. 165.

e) Vergl. die Übersicht bei Michaelis a. a. O. S. 262 und s. Petersen a. a. O. S. 258. Atlas Taf. XIV. No. 1.

f) Verz. der Gypsabgüsse in Berlin S. 211, vergl. frühere Schriften bei Michaelis a. a. O.

dieses Frieses von A. Flasch[a]) zweifelhaft geworden. Nicht freilich, als ob alle Gründe, welche Flasch für die Bezeichnung dieser Figur als Artemis anstatt als Demeter vorgetragen hat, durchschlagend wären. Am wenigsten kann das von denjenigen gelten, welche er aus der Charakteristik der Persönlichkeit, wie er sie auffaßt, ableitet und vollkommen unmöglich ist der Ersatz für die hier verlorene Demeter, welchen Flasch in der mit Aphrodite gruppirten Figur am rechten Ende der Göttergruppe (Peitho bei Michaelis und Petersen) bieten zu können meint. Denn ein Costüm wie dasjenige dieser Figur, insbesondere die Enthüllung der einen Schulter und eines Theiles des Busens, ist für Demeter, wenn man nicht das pompejanische Wandgemälde im Atlas Taf. XIV. No. 9[b]) geltend machen will, im ganzen Bereiche der antiken Kunst völlig unerhört und wird durch Alles, was Flasch (S. 41 f.) vorträgt, um seine Möglichkeit zu erweisen, Nichts weniger als ausreichend motivirt. Allein es läßt sich nicht verkennen, daß die in jedem Falle höchst intime Weise, in welcher die bisher Demeter, von Flasch Artemis genannte Figur mit dem ihr zugewendet gegenüber sitzenden Gotte gruppirt ist, indem ihre Beine sich mit den seinigen verschränken, für das Geschwisterpaar der Letoïden passender erscheint, als für Demeter und Dionysos, welchen man in neuerer Zeit in dem der in Rede stehenden Figur gegenüber sitzenden Gotte hat erkennen wollen[c]. Und eben so wenig läßt sich läugnen, daß die persönliche Charakteristik dieses Gottes, obgleich ihn Flasch (S. 50 f.), durch die bei allen sonstigen Vorzügen in den Formen allzu harte Zeichnung in Michaelis' Atlas getäuscht, für viel kräftiger gehalten hat, als er in der That ist (vergl. im Atlas a. a. O. die nach der Photographie gemachte Zeichnung), dennoch Nichts enthält, was seiner Benennung als Apollon entgegenstünde. Und endlich muß man zugestehn, daß, wenngleich es etwas Befremdendes hat, Artemis hier nicht durch irgend eines ihrer gewöhnlichen Attribute, nicht einmal durch ein so leicht und künstlerisch so gefällig anzubringendes Köcherband, charakterisirt zu sehn, diejenigen Fälle, in welchen sie in ihrer Eigenschaft als Phosphoros (nur nicht als Jagdgöttin, wozu sie Flasch S. 58 auch hier stempeln möchte) lediglich durch eine lange Fackel oder auch ihrer zwei bezeichnet wird, zu wenig selten sind, als daß man die Möglichkeit läugnen könnte, ein solcher Fall liege auch hier vor. Der von Flasch (S. 58 ff.) entwickelte Gedanke, es sei hier auf dem linken Flügel der Götterversammlung in dem so gut wie sicher erkannten Hermes, dann Apollon und Artemis und endlich dem etwas weiter zurück und von den Übrigen abgesondert sitzenden Ares die rüstige Götterjugend des Olymp vereinigt dargestellt, hat etwas außerordentlich Bestechendes und behält dies auch dann, wenn man es als zweifelhaft erklären muß, ob Ares, namentlich aber, ob das Motiv seiner ganz eigenthümlichen Stellung richtig erkannt und analysirt worden ist[c]), während sich nicht wohl wird läugnen lassen, daß der früher am häufigsten in dieser Figur erkannte Triptolemos durch Petersen[d]) als beseitigt zu gelten hat. Verhalte es sich aber mit allen den

a) Zum Parthenon-Fries. Von Dr. Ad. Flasch. Würzb. o. J. (1877).

b) Vergl. unten Cap. VIII. zum Wandgemälde α.

c) Vergl. Michaelis, Nuove Memorie dell' Inst. p. 204, Parthenon S. 254 und die Übersicht S. 262, Petersen a. a. O. S. 259 f. Flasch a. a. O. S. 4 f.

d) S. Michaelis, Parthenon in der Übersicht S. 262, vergl. Petersen a. a. O. S. 251, Flasch S. 10 f.

hier nur berührten Fragen wie es sich verhalten mag und sei es immerhin noch zweifelhaft, ob in der That bei der hier zunächst in Frage kommenden Figur der Name der Artemis schlechthin gerechtfertigter ist, als derjenige der Demeter. auf keinen Fall darf, so wie jetzt die Sachen stehn, der Name der Demeter als sicher betrachtet werden und folglich ist es auch nicht erlaubt, auf die Gestalt im Parthenonfriese irgend einen Schluß über die Bildung der Demeter in der Schule des Phidias zu gründen. Damit aber gewinnt auch die Behauptung Gerhards[a]), in Attika sei eine Darstellung der Demeter allein, ohne ihre Tochter, unmöglich, auf's neue eine erhöhte Bedeutung.

Ob sich unter den zwanzig Göttern im Relief an der Basis der Athena Parthenos[b]) Demeter befand, wissen wir nicht, an der Basis des Zeus in Olympia[c]) war sie nicht dargestellt und im östlichen Friese des so genannten Theseion ist sie als die mittlere Figur unter den rechts sitzenden Gottheiten nur von einigen Gelehrten[d]) und auch von diesen nur mehr oder weniger zweifelnd erkannt worden. Noch zweifelhafter ist Demeter oder sie nebst Kora und Iakchos (Dionysos) unter den Figuren im östlichen Friese des Tempels der Nike Apteros[e]).

Neben die Werke aus Phidias' Schule und Genossenschaft stellt sich als vorzüglich wichtig die Gruppe der Demeter, der Kora und des Iakchos im Demetertempel Athens, welche Pausanias[f]) als ein Werk des Praxiteles nennt. Unter diesem Praxiteles hat man bisher fast allgemein[g]) den bekannten großen Meister verstanden, während es sich nach der durch Hirschfelds Tituli statuariorum sculptorumque Graecorum angeregten, gründlichen und überzeugenden Auseinandersetzung Benndorfs[h]) nicht mehr bezweifeln läßt, daß es sich um einen ältern Praxiteles handelt, der wahrscheinlich als Phidias' etwas (vielleicht um eine Generation) jüngerer Zeitgenoß zu gelten haben wird und des bekannten Meisters Großvater gewesen sein kann. Die Bedeutung dieser Gruppe aber, von deren Gestaltung der beiden Göttinnen uns weder Pausanias noch Clemens leider eine Andeutung giebt, besteht darin, daß wir in ihr, da die gleiche Verbindung im

a) Über den Bilderkreis von Eleusis I (Ges. Akad. Abhh. II.) S. 337 Anm. 13. c.

b) Plin. N. H. XXXVI. 18.

c) Pausan. V. 11. 8.

d) So von O. Müller, Hyperb.-röm. Studien I. S. 295., Denkm. d. a. Kunst I. No. 109, Heydemann, Analecta Thesea, Berl. 1865 p. 17.

e) Gerhard, Ann. dell' Inst. von 1841. p. 64 (Ges. akad. Abhh. I. S. 208), Über den Bilderkreis von Eleusis I. (Ges. akad. Abhh. II.) S. 349 Anm. 78, vergl. Kekulé, Die Balustrade des Tempels der Athena Nike S. 18. u. 20.

f) Pausan. I. 2. 4. ναός ἐστι Δήμητρος, ἀγάλματα δὲ αὐτή τε καὶ ἡ παῖς καὶ δᾷδα ἔχων Ἴακχος. γέγραπται δὲ ἐπὶ τῷ τοίχῳ γράμμασιν Ἀττικοῖς, ἔργα εἶναι Πραξιτέλους. Vergl. Clem. Alex. Protrept. 62 (p. 54. ed. Pott.) καὶ γὰρ δὴ καὶ ἀπαγόρευται ὑμῖν ἀναφανδὸν ἀπατηλὸν ἐργάζεσθαι τέχνην . . . . ἢ πού γ' ἂν ἔτι τὴν Πραξιτέλους Δήμητραν καὶ Κόρην καὶ τὸν Ἴακχον τὸν μυστικὸν θεοὺς ὑπολάβοιμεν;

g) So z. B. Brunn, Künstlergesch. I. S. 337, Friederichs, Praxiteles und die Niobegruppe S. 12, Welcker, Alte Denkm. V. S. 114, meine Schriftquellen No. 1196 und Gesch. d. griech. Plastik II.² S. 27. u. A. Abweichend nur Urlichs, Observatt. de arte Praxitelis p. 11. Auf einen ältern Praxiteles als Vater des ältern Kephisodotos schloß auch, aber nicht in Beziehung auf das hier in Frage stehende Werk, Kekulé, Die Gruppe des Künstlers Menelaos S. 14.

h) Göttinger gelehrte Anzeigen von 1871. Stück 16. S. 610 ff.

westlichen Parthenongiebel sehr zweifelhaft ist (s. Anm. 7), zum ersten Mal in der Kunstgeschichte Demeter, Kora und Iakchos vereinigt finden, während sich aus der Ausstattung des Iakchos mit einer Fackel doch wohl mit ziemlich großer Wahrscheinlichkeit ableiten läßt, daß derselbe nicht in kindlicher Gestalt, sondern in derjenigen eines blühenden Knaben oder Jünglings[a]), als welcher er, wie Preller[b]) erwiesen hat, auch sonst geschildert wird, dargestellt war. Damit ist freilich noch durchaus nicht erwiesen, daß, wie von mehren Seiten[c]) angenommen worden, der von Cicero[d]) unter den populärsten Werken Athens, aber ohne Angabe des Künstlernamens genannte marmorne Iakchos in Athen mit demjenigen dieser Gruppe identisch sei, aber schwerlich steht auch, wie Benndorf (a. a. O. S. 617 f.) meinte, dieser Identität irgend Etwas im Wege, weder das Material, da auch die Gruppe, als im Innern des Tempels befindlich, höchst wahrscheinlich von Marmor war, noch auch, daß der Iakchos einen Theil dieser Gruppe bildete, um so weniger wenn diese, als der ältern Kunstzeit angehörig, wahrscheinlich nur eine Figurenzusammenstellung, nicht eine eigentliche Gruppe bildete, während selbst der von Plinius[e]) ausdrücklich als περιβόητος bezeichnete Satyr des jüngern Praxiteles ebenfalls einer Gruppe angehörte. Auch daß Cicero keinen Künstler nennt kann man gegen die Identität nicht geltend machen, da dasselbe bei dem Gemälde des Paralos, von Protogenes, zutrifft und eben so wenig die Entstehungszeit der Gruppe, da Cicero neben dem Iakchos auch die noch ältere Kuh des Myron nennt. Hält man aber an der Identität der von Cicero als besonders berühmt gepriesenen Iakchosfigur mit derjenigen der Gruppe fest, so ergiebt dies ein neues Argument für die Annahme einer Jünglingsgestalt, da man bei dem ciceronischen Iakchos doch schwerlich an ein Kind wird denken können.

Diesem Werke dürfte sich zunächst[9]) das bekannte, große in Eleusis gefundene Relief[f]) anschließen, nicht dem Gegenstande nach, auf welchen seines Ortes[g]) zurückzukommen ist, wohl aber dem Stil und der kunstgeschichtlichen Stellung nach, über welche man sich nach längerem Schwanken und Kämpfen so ziemlich dahin geeinigt hat, das Kunstwerk der Periode bald nach Phidias zuzuschreiben, wie es denn auch, faßt man nur alle Merkmale zusammen und würdigt man in gebührendem Maße seinen streng hieratischen Charakter[h]), formal wie stilistisch mit kaum einem datirbaren Kunstwerke näher übereinstimmt, als mit der

---

a) So auch Welcker, Alte Denkm. V. S. 114.

b) Archaeolog. Zeitung von 1845. S. 108 f. = Ausgew. Aufsätze S. 292 f. Anders Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1859. p. 40 (Iacchos d'Éleusis était toujours figuré en bas âge) und sonst mehrfach.

c) Friederichs a. a. O. S. 12, meine Schriftquellen No. 1197 und Gesch. d. griech. Plastik II.² a. a. O., Bursian, Allg. Encyclop. I. Sect. Bd. 82. S. 458.

d) In Verrem. Act. II. IV. 60. 135.

e) Plin. N. H. XXXIV. 69.

f) Vergl. die Litteratur bei Kekulé, Die antiken Bildwerke im Theseion zu Athen S. 32 f. No. 67 und s. Atlas Taf. XIV. No. 8.

g) Cap. IX. Plastische Monumente B.

h) Vergl. Welcker, Alte Denkm. V. S. 114.

münchener Statue der Eirene nach dem ältern Kephisodotos[a]), neben der man etwa noch die Figuren vom Friese des Erechtheion[b]) und diejenigen vom östlichen Friese des Tempels der Athena Nike[c]) anführen könnte.

Wenn nun schon der Fundort des Reliefs bei keinem Ausleger einen Zweifel über den Kreis aufkommen ließ, welchem die Darstellung angehört, so haben auch fast alle Gelehrte[10]), welche sich mit deren Erklärung befaßt haben, in den beiden Frauen Demeter und Kora erkannt und außer über die Bedeutung der Handlung und die hiermit in engstem Zusammenhange stehende Benennung des Jünglings nur darüber geschwankt, in welcher der beiden Göttinnen Demeter und in welcher Kora zu erkennen sei.

Und in der That ist, obwohl sich die Mehrzahl für die Figur links mit dem Scepter als Demeter erklärt hat[d]), die Entscheidung sehr schwierig[e]). Nach den von den beiden Gestalten gehandhabten Attributen, Scepter und Fackel, kann sie nicht gefällt werden, weil diese Attribute in einer nicht geringen Anzahl von Kunstwerken sich unterschiedlos bei beiden Göttinnen finden, d. h. weil Kora sich grade so gut mit der Fackel und Demeter mit dem Scepter nachweisen läßt wie umgekehrt Kora mit dem Scepter und Demeter mit der Fackel. Und auch wenn mehrfach behauptet worden ist, die Figur links sei die ältere, matronale, diejenige rechts die jüngere, jungfräuliche, so ist es sehr fraglich, ob dieser Behauptung Jeder angesichts des Kunstwerkes zustimmen wird und ob nicht grade ihm gegenüber das wohl unter seinem Eindrucke geschriebene, wohl begründete und sehr wahre Wort Conzes (a. a. O.) zur Geltung kommt: »so wachsen die Formen beider Gestalten in einander[f]), fast wie das Dioskurenpaar unterschiedslos; das entsprach nun auch der geläufigen Vorstellung zumal in Attika, wo man kurzweg von den »beiden Göttinnen« sprach«. Eine, wenngleich nicht unbedingt, sichere Entscheidung wird sich nur aus der dargestellten Handlung ableiten lassen, deren im IX. Capitel zu begründenden Erklärung hier nicht vorgegriffen werden kann; stellt sich durch dieselbe jedoch heraus, daß es sich in dem Relief überwiegend wahrscheinlich um die Aussendung des Triptolemos handelt, und zwar um den Act der Übergabe des Saatkorns (natürlich in seinen Ähren), so wird man es, entgegen dem, was ich selbst früher angenommen und durchzuführen versucht habe[g]), wahrscheinlicher nennen müssen, daß dieser Act von Demeter selbst, als daß er von Kora in der Mutter Auftrage vollzogen werde und hiernach wird man die Gestalt links mit dem Scepter Demeter, diejenige rechts mit der Fackel Kora zu benennen haben. Dabei mag man die Nomenclatur der Demeter, wenngleich in durchaus nicht maßgebender

---

a) Vergl. Brunn, Über die so genannte Leukothea in der Glyptothek S. M. König Ludwig I. in den Abhh. der k. bayr. Akad. v. 1867 und dessen Katal. der Glyptothek 2. Ausg. No. 96, meine Gesch. d. griech. Plastik II.[2] S. 10 f.

b) R. Schöne, Griech. Reliefs aus athen. Sammlungen Taf. I—V.

c) S. Roß, Schaubert und Hansen, Die Akropolis von Athen I. Taf. 11. a. b. c.

d) Vergl. für die entgegengesetzte Ansicht die Voten der in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. v. 1861 S. 137 genannten Gelehrten.

e) Vergl. auch Conze: Heroen- und Göttergestalten S. 29 zu Taf. LIII.

f) Vergl. auch Welcker a. a. O. S. 109, Gerhard, Über den Bilderkreis von Eleusis II. (Ges. akad. Abhh. II.) S. 393. Anm. 152 verglichen mit Anm. 137.

g) Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1860 S. 179 ff., von 1861 S. 141 f.

Weise durch die Analogie einer einigermaßen verwandten, freilich in ihrer Bedeutung ebenfalls nicht sichern Figur in einem athenischen Relief[a]) und die wenigstens in den Grundzügen verwandte Demeterfigur eines eleusinischen Reliefs im Louvre[b]) stützen und die Verwandtschaft dieser Figuren, so weit sie überhaupt vorliegt, durch die Annahme Jahns[c]) motivirt denken, daß die Demetergestalt des eleusinischen Reliefs von einem vorhandenen Cultusbilde der Göttin abgeleitet oder an dessen Typus angelehnt sei.

Diese auch von Welcker (a. a. O. S. 110) getheilte und von mehren jüngern Gelehrten[d]) adoptirte Annahme gewinnt eine ganz überraschende Bestätigung durch den Umstand, daß auch wir noch eine statuarische Darstellung der Demeter in mehren, nur in Einzelheiten von einander abweichenden Exemplaren, deren schönstes dasjenige im Salone des capitolinischen Museums[e]) ist, besitzen, welche in der ganzen Gestalt, ausgenommen den Kopf und die Anordnung des Haares, wahrscheinlich sogar in den Attributen (Scepter und Ähren), fast genau mit der Relieffigur übereinstimmt, so daß bei dieser eigentlich nur die Bewegung der Arme, der Handlung gemäß, und zwar nur ganz gelinde, verändert worden ist. Zugleich aber steht das capitolinische Exemplar dieses Demetertypus formal und stilistisch der Eirene des Kephisodotos so nahe, daß hierdurch auch die kunstgeschichtliche Stellung dieses Typus in das hellste Licht gerückt wird.

Aber nicht nur der Gestalt links im eleusinischen Relief entspricht eine statuarische Darstellung, dasselbe gilt vielmehr auch für die Figur rechts. Für sie und für ihre Benennung als Demeter (nicht Kora) hat schon Brunn[f]) auf die Analogie der ohne jeglichen Grund »Saffo« genannten Statue in der runden Vorhalle des Caféhauses der Villa Albani[g]) verwiesen. Und in der That ist diese Analogie, merkwürdiger Weise wiederum bis auf den verschiedenen Kopf, kaum minder schlagend, als diejenige der capitolinischen Statue mit der Figur links im Relief, während doch bei der Albanischen Statue wegen ihres, auch von Brunn gebührend betonten, entschieden matronalen Charakters nicht von Kora, sondern nur von Demeter die Rede sein kann.

Danach wird man nun nicht umhin können, anzuerkennen, daß es sich in dem Relief von Eleusis weit weniger um eine scharf und charakteristisch durchgeführte Unterscheidung der Mutter und der Tochter handelt, als um die Veranschaulichung des Paares der großen Göttinnen (τὼ θεώ), dessen beide Gestalten, trotz der ja bestimmt genug hervortretenden Verschiedenheit besonders in der Anordnung und Behandlung der Gewandung, in innerlicher Charakteristik einander so nahe stehn, daß sie beide für statuarische Demetertypen verwendet werden konnten, oder daß, denn dies wird das wahre kunstgeschichtliche Verhältniß

---

a) Abgebildet bei Schöne a. a. O. Taf. 10. No. 54. Vergl. unten Cap. VII. Relief 8.
b) S. Atlas Taf. XIV. No. 2.
c) Aus der Alterthumswissenschaft, Popul. Aufss. S. 231.
d) Kekulé a. a. O. S. 35, Schöne a. a. O. S. 30.
e) Vergl. Atlas Taf. XIV. No. 20. und s. weiterhin Cap. IV.
f) Bull. dell' Inst. von 1860 p. 69.
g) S. Atlas Taf. XIV. No. 11. und vergl. weiterhin Cap. IV.

sein, ihnen beiden statuarische Demetertypen, vielleicht von etwas verschiedenem Alter der Erfindung, zum Grunde liegen, während ein durchgeführt von Demeter unterschiedener Koratypus noch nicht geschaffen war.

Von den beiden Gestalten des Reliefs zeigt nur diejenige links eine bemerkenswerthe Eigenthümlichkeit in den völlig ungeschmückten und nur kurz herabfallenden Locken, welche sich als matronale Haartracht schwer zum zweiten Male werden nachweisen lassen und zu deren Erklärung oder Begründung man vergebens auf den poetischen Ausdruck εὐπλόκαμος Δημήτηρ (Od. 5. 125.) verwiesen hat, sofern das hier in Frage kommende Epitheton ornans Nichts weniger als ausschließlich oder besonders der Demeter zukommt, sondern ziemlich unterschiedlos einer ganzen Reihe von Göttinnen und sterblichen Frauen beigelegt wird, wie jedes Lexikon erweist. Diese eigenthümliche Haartracht ist aber um so auffallender und bemerkenswerther, als sie sich bei keiner der mit dem Relieftypus übereinstimmenden Statuen wiederfindet und schon bei der ältesten und schönsten dieser Reihe, der capitolinischen, mit einer andern, ungleich gewöhnlichern vertauscht worden ist.

Wie weit die Unterscheidung von Mutter und Tochter und die Ausbildung eineei genen Koratypus durch denjenigen Künstler, welcher sich nun chronologisch am nächsten anreiht[a]), durch Damophon von Messene, gefördert worden sei[11]), sind wir zu sagen außer Stande; in der kunstgeschichtlichen Entwickelung der Gestalten beider Göttinnen aber nimmt er ohne Zweifel eine bedeutende Stelle ein, da er nicht allein dieselben zwei Mal gebildet hat, sondern seiner ganzen, streng religiösen Kunstrichtung[b]) nach wie wenig Andere geeignet scheint, für die Darstellung des Charakters des hochheiligen Göttinnenpaares Hervorragendes zu leisten. Von der einen Gruppe, derjenigen in Megalopolis, wissen wir aus Pausanias[c]) freilich nur, daß sie die Großen Göttinnen, Demeter und die von den Arkadern Soteira zubenannte Kora darstellte, daß in ihr Demeter ganz von Marmor gebildet war, bei Kora dagegen das Gewand (der Körper) aus (vergoldetem) Holze bestand (Akrolith)[12]) und daß beide Statuen 15 Fuß hoch waren. Daß man wegen dieser Maßangabe und der Nichterwähnung der sitzenden Stellung an stehende Bilder zu denken habe ist ungewiß, aber nicht unwahrscheinlich, obgleich Gerhard[d]) das Gegentheil, freilich ohne alle Begründung, annimmt; noch ungleich wahrscheinlicher wird man aus der Verschiedenheit des Materiales, so viel dasselbe auch immer für das Auge durch Farbe ausgeglichen gewesen sein mag, auf völlige Selbständigkeit jeder einzelnen Statue zu schließen haben, da ihre Verbindung in eine eigentliche Gruppe schon technisch die größten Schwierigkeiten gemacht haben

a) Über seine Chronologie, in welcher Ol. 102 einen festen Punkt giebt, vergl. Brunn, Künstlergesch. I. S. 290, meine Gesch. der griech. Plastik II.² S. 124 f.

b) Vergl. Brunn a. a. O., meine Gesch. der griech. Plastik a. a. O.

c) Pausan. VIII. 31. 1. τὸ δὲ ἕτερον πέρας τῆς στοᾶς παρέχεται τὸ πρὸς ἡλίου δυσμῶν περίβολον θεῶν ἱερὸν τῶν μεγάλων· αἱ δέ εἰσιν αἱ μεγάλαι θεαὶ Δημήτηρ καὶ Κόρη . . . τὴν Κόρην δὲ Σώτειραν καλοῦσιν οἱ Ἀρκάδες . . . . . θεαὶ δὲ αἱ μεγάλαι Δημήτηρ μὲν λίθου διὰ πάσης, ἡ δὲ Σώτειρα τὰ ἐσθῆτος ἐχόμενα ξύλου πεποίηται· μέγεθος δὲ ἑκατέρας πέντε που καὶ δέκα εἰσὶ πόδες. τά τε ἀγάλματα *** (lies ἐποίησεν Δαμοφῶν ὁ Μεσσήνιος).

d) Über den Bilderkreis von Eleusis II. (Ges. akad. Abhh. II) S. 360.

würde und da Pausanias die enge Verbindung beider Gestalten in dem zweiten, demnächst zu besprechenden Werke des Meisters so gut wie ihr Thronen ausdrücklich hervorhebt. Nicht übergangen werden dürfen kleinere Figuren, welche vor den Hauptstatuen aufgestellt waren[a]), zunächst, wahrscheinlich auf Koras Seite, zwei Mädchen in langen Chitonen mit blumengefüllten Körben auf den Köpfen, welche Einige für Töchter des Damophon, Andere für Athena und Artemis erklärten, welche (in dem Mythus des Koraraubes) mit Kora Blumen gepflückt haben. Diese letztere Annahme hat schon Förster[b]) wohl mit Recht als unwahrscheinlich bezeichnet, da diese Göttinnen, wenn sie dargestellt werden sollten, doch wohl durch irgend ein, unschwer anzubringendes Abzeichen (Aegis und Köcher) charakterisirt gewesen sein würden, welches Pausanias schwerlich unbeachtet gelassen hätte. Daß aber durch diese Nebenfiguren auf die Anthologie und damit auf den Mythus von der Entführung angespielt werden sollte, kann gleichwohl nicht zweifelhaft sein und danach werden in ihnen freilich wohl nicht sterbliche Weiber, sondern Gefährtinnen Koras aus ihrem Nymphengefolge zu erkennen sein, welche der Hauptfigur nicht dramatisch, sondern, wie sich dies schon aus dem kleinen Maßstab (οὐ μεγάλαι) ergiebt, nur attributiv verbunden waren[13]. Möglich, daß irgend eine Tradition überlieferte, Damophon habe sich für diese kleinen Bilder seiner Töchter als Modell bedient und daß daher die von Einigen gegebene Erklärung stammte, aber jedenfalls ist das sehr gleichgiltig. Auf Demeters Seite aber (παρὰ τῇ Δήμητρι) stand, nur eine Elle hoch, also ebenfalls und im eigentlichen Sinne attributiv (Anm. 13) jedoch nicht »zwerghaft«, wie Gerhard[c]) meint, Herakles[d]), aber nicht der Sohn der Alkmene, sondern der, wie Pausanias sagt, von Onomakritos zu den idaeischen Daktylen gerechnete, und zwar, wie dies Preller[e]) wohl richtig erkannt und aus anderweiten Zeugnissen abgeleitet hat, als ein Daemon des Landessegens und der Fruchtbarkeit. Die Reliefe an der vor den Statuen aufgestellten ἱερὰ τράπεζα stehn zu denselben in keiner für uns nachweisbaren Beziehung; sie stellten einerseits zwei Horen nebst dem syrinxspielenden Pan und dem kitharspielenden Apollon dar, welche inschriftlich als zu den ersten Göttern gehörend bezeichnet waren, andererseits die Pflege des Zeuskindes durch arkadische Nymphen[f]).

In manchem Betracht verschieden ist das zweite Werk des Damophon, die Gruppe der Demeter und der (Kora-) Despoina in dem Despoinaheiligthume vier Stadien vor Akakesion, welche nach Pausanias'[g]) genauer Beschreibung nebst

---

a) Pausan. a. a. O. καὶ πρὸ αὐτῶν κόρας ἐποίησεν οὐ μεγάλας ἐν χιτῶσί τε καθήκουσι ἐς σφυρὰ καὶ ἀνθῶν ἀνάπλεων ἑκατέρα τάλαρον ἐπὶ τῇ κεφαλῇ φέρει. εἶναι δὲ θυγατέρες τοῦ Δαμοφῶντος λέγονται· τοῖς δὲ ἐπανάγουσιν ἐς τὸ θειότερον δοκεῖ σφᾶς Ἀθηνᾶν τε εἶναι καὶ Ἄρτεμιν τὰ ἄνθη μετὰ τῆς Περσεφόνης συλλεγούσας.

b) Der Raub und die Rückkehr der Persephone S. 101.

c) Über den Bilderkreis von Eleusis II. (Ges. Akad. Abhh. II.) S. 393 Anm. 153.

d) Pausan. a. a. O. § 3. ἔστι δὲ καὶ Ἡρακλῆς παρὰ τῇ Δήμητρι μέγεθος μάλιστα πῆχυν· τοῦτον τὸν Ἡρακλῆν εἶναι τῶν Ἰδαίων καλουμένων Δακτύλων Ὀνομάκριτός φησιν ἐν τοῖς ἔπεσιν.

e) Griech. Mythol. II.[2] S. 276.

f) Vergl. Bd. II. S. 327.

g) Pausan. VIII. 37. 1. ἀπὸ δὲ Ἀκακησίου τέσσαρας σταδίους ἀπέχει τὸ ἱερὸν τῆς Δεσποίνης . . . . 3. θεῶν δὲ αὐτὰ τὰ ἀγάλματα Δέσποινα καὶ ἡ Δημήτηρ καὶ ὁ θρόνος ἐν ᾧ καθέζονται καὶ

dem Thron, auf welchem die Göttinnen saßen, dessen Fußschemel und allem und jedem Beiwerk aus einem und demselben, an Ort und Stelle gefundenen Steinblocke gehauen war. Beide Göttinnen waren, wie gesagt, neben einander thronend gebildet, Demeter zur Rechten, in der rechten Hand die Fackel haltend, den andern Arm um den Nacken der links sitzenden Despoina gelegt, welche in der linken Hand ein Scepter und mit der Rechten die auf ihren Knieen stehende so genannte mystische Cista hielt. Daß diese Verbindung der Mutter und der Tochter die nächste Parallele zu der ähnlichen Gruppirung der beiden Göttinnen im Parthenongiebel bildet, ist schon oben (S. 423) unter Anziehung einer Reihe von weiteren Beispielen erinnert worden. Schwerlich aber hat Förster[a]) Recht, wenn er diese Verbindung der Göttinnen als die durch die ἄνοδος Koras wieder herbeigeführte, »zeitweilige, dafür aber auch um so vertrautere Gemeinschaft« der Mutter und der Tochter bezeichnet, denn das müßte dann auch von jedem andern Kunstwerke gelten, welches die Göttinnen verbunden zeigt, was doch ganz gewiß nicht der Fall ist. Vielmehr handelt es sich hier wie in anderen Fällen, wo die zwei Göttinnen zusammenwirken oder verbunden auftreten, um Cultusverbindungen, welche vom Mythus des Raubes und der Rückkehr Koras unberührt bleiben, einem Mythus, welcher freilich in der heiligen Sage von Demeter und Kora die wichtigste Thatsache bildet, aber keineswegs alle Cultusbeziehungen der Göttinnen zu einander beherrscht und der, wenigstens unseres Wissens in Akakesion nicht localisirt war. Auch mit dieser Gruppe des Damophon wie mit seiner megalopolitanischen waren Nebenfiguren verbunden[b]); zu beiden Seiten des Thrones standen neben Demeter Artemis mit einem Hirschfell angethan, den Köcher um die Schultern gehängt, in der einen Hand eine Fackel, in der andern zwei Schlangen haltend, neben Despoina bewaffnet Anytos, welcher, wie die Priester oder Tempelexegeten dem Pausanias sagten, nach arkadischer Sage für einen der Titanen und den Erzieher der Despoina galt, um das hohe Alter des Despoinadienstes zu erheben, wie Welcker[c]) annimmt. Für die Beigesellung der Artemis zu Demeter aber beruft sich Pausanias auf die auch von Herodot (II. 156) bezeugte aeschyleische, angeblich aus Aegypten geschöpfte Dichtung, nach welcher Artemis nicht der Leto,

---

τὸ ὑπόθημα τὸ ὑπὸ τοῖς ποσίν ἐστι ἑνὸς ὁμοίως λίθου· καὶ οὔτε τῶν ἐπὶ τῇ ἐσθῆτι οὔτε ὁπόσα εἴργασται περὶ τὸν θρόνον οὐδέν ἐστιν ἑτέρου λίθου προσεχὲς σιδήρῳ καὶ κόλλῃ, ἀλλὰ τὰ πάντα ἐστὶν εἷς λίθος. οὗτος οὐκ ἐκομίσθη σφίσιν ὁ λίθος, ἀλλὰ κατὰ ὄψιν ὀνείρατος λέγουσιν αὐτὸν ἐξευρεῖν ἐντὸς τοῦ περιβόλου τὴν γῆν ὀρύξαντες. τῶν δὲ ἀγαλμάτων ἐστὶν ἑκατέρου μέγεθος κατὰ τὸ Ἀθήνησιν ἄγαλμα μάλιστα τῆς Μητρός. 4. Δαμοφῶντος δὲ καὶ ταῦτα ἔργα. ἡ μὲν οὖν Δημήτηρ δᾷδα ἐν δεξιᾷ φέρει, τὴν δὲ ἑτέραν χεῖρα ἐπιβέβληκεν ἐπὶ τὴν Δέσποιναν· ἡ δὲ Δέσποινα σκῆπτρόν τε καὶ καλουμένην κίστην ἐπὶ τοῖς γόνασιν ἔχει· τῇ δὲ ἔχεται τῇ δεξιᾷ κίστης. Vgl. Gerhard a. a. O. S. 394. Anm. 154.

a) A. a. O. S. 101.

b) Pausan. a a. O. τοῦ θρόνου δὲ ἑκατέρωθεν Ἄρτεμις μὲν παρὰ τὴν Δήμητρα ἕστηκεν ἀμπεχομένη δέρμα ἐλάφου καὶ επὶ τῶν ὤμων φάρετραν ἔχουσα, ἐν δὲ ταῖς χερσὶ τῇ μὲν λαμπάδα ἔχει τῇ δὲ δράκοντας δύο. πρὸς δὲ τῆς Δεσποίνης τῷ ἀγάλματι ἕστηκεν Ἄνυτος, σχῆμα ὡπλισμένου παρεχόμενος. φασὶ δὲ οἱ περὶ τὸ ἱερὸν τραφῆναι τὴν Δέσποιναν ὑπὸ τοῦ Ἀνύτου καὶ εἶναι τῶν Τιτάνων καλουμένων καὶ τὸν Ἄνυτον . . . . 6. Δήμητρος δὲ Ἄρτεμιν θυγατέρα εἶναι καὶ οὐ Λητοῦς, ὄντα Αἰγυπτίων τὸν λόγον, Αἰσχύλος ἐδίδαξεν Εὐφορίωνος τοὺς Ἕλληνας.

c) Griech. Götterlehre I. S. 291.

sondern Demeters Tochter gewesen wäre[a]). Doch lassen sonstige Cultusverbindungen der Artemis mit Demeter, welche auf einem verschiedenen Grunde ruhen[b]), zweifeln, ob man in dem Kunstwerke des Damophon ein monumentales Zeugniß für die nach Herodot dem Aeschylos allein von allen Dichtern eigene Genealogie der Artemis anzuerkennen habe, und eben so zweifelhaft ist es, ob, wie Förster (a. a. O.) anzunehmen scheint, diese Nebenfiguren und die Korybanten und Kureten irgendwie auf den Mythus vom Raube und von der Rückkehr Koras anspielen sollten. An der Basis endlich, sagt Pausanias[c]), waren in Relief die Korybanten angebracht, sowie »unterhalb der Statuen«, was doch schwerlich anders als ebenfalls auf die Basis bezogen werden kann, wenn man nicht etwa, Pausanias wörtlich verstehend, an eine Stellung unter den Thronen denken will, die Kureten, welche Pausanias von den Korybanten unterscheidet, hinzufügend, er übergehe absichtlich das, was er über diese zu sagen wisse. Daß es sich hierbei um die auch sonst bezeugte Identification der Demeter mit Rhea-Kybele[d]) handele und daß von diesem Punkt aus der Demeter das Gefolge der Einen und der Andern, der Kureten und der Korybanten zugegangen sei, kann ja wohl nicht zweifelhaft erscheinen.

Den chronologisch nächsten Platz nach Damophon hat Eukleides von Athen einzunehmen, dessen Tempelbild der Demeter in Bura in Achaia nach der Zerstörung dieser Stadt durch Erdbeben in Ol. 101. 4 und ihrem Wiederaufbau aufgestellt worden sein muß[e]), wie lange nachher können wir freilich genau nicht sagen. Und auch von dem Demeterbilde berichtet uns Pausanias[f]) Nichts, als daß es von pentelischem Marmor und, was sich ja von selbst versteht, bekleidet war.

Auf Eukleides aber folgt Praxiteles, dessen nach früheren Annahmen besonders hervorragende Bethätigung auf dem hier in Rede stehenden Gebiete nach der neuern Forschung theils mit Sicherheit, theils wenigstens mit Wahrscheinlichkeit um einige Werke beschränkter erscheint. Mit vollkommener Sicherheit bleibt ihm als hier in Betracht kommend nur die von Plinius[g]) als Flora Triptolemus Ceres, seiner Zeit in den servilianischen Gärten aufgestellte, ohne Zweifel ursprünglich attische[h]) Marmorgruppe, von der es nach allen in den letzten Jahrzehnten geführten Discussionen wahrscheinlich bleibt, daß sie auf die Aussendung

---

a) Welcker a. a. O. II. S. 403.

b) Vergl. Preller, Griech. Mythol. I.² S. 234.

c) Pausan. a. a. O. τὰ δὲ ἐς Κούρητας, οὗτοι γὰρ ὑπὸ τῶν ἀγαλμάτων πεποίηνται, καὶ τὰ ἐς Κορύβαντας ἐπειργασμένους ἐπὶ τοῦ βάθρου, γένος δὲ οἴδε ἀλλοῖον καὶ οὐ Κούρητες, τὰ ἐς τούτους παρίημι ἐπιστάμενος.

d) Vergl. Preller, Demeter und Persephone S. 50, Griechische Mythologie I.² S. 505, 512, 593, Stephani, Der ausruhende Herakles S. 70, Compte-rendu etc. pour l'année 1862 S. 43. Gerhard, Über den Bilderkreis von Eleusis II. (Ges. akad. Abhh. II.) S. 390. Anm. 143, Welcker, Griech. Götterl. II. S. 221 f. Note 17, Förster a. a. O. S. 42 Note 4 u. S. 52.

e) Vergl. Brunn, Griech. Künstlergesch. I. S. 274.

f) Pausan. VII. 25. 9. Ναὸς ἐνταῦθα Δήμητρος, ὁ δὲ Ἀφροδίτης Διονύσου τέ ἐστι καὶ Εἰλειθυίας. λίθου τοῦ Πεντελεσίου τὰ ἀγάλματα, Ἀθηναίου δὲ ἔργα Εὐκλείδου· καὶ τῇ Δήμητρί ἐστιν ἐσθής.

g) Plin. N. H. XXXVI. 23.

h) Vergl. Urlichs, Observatt. de arte Praxitelis p. 13.

des Triptolemos bezüglich und daß die in ihr von Plinius als »Flora« bezeichnete Figur, auch wenn an der Überlieferung dieses Namens Nichts zu ändern ist, Kora gewesen sei. Es wird auf diese ganze Frage in dem Triptolemoscapitel (Cap. IX. plast. Mon. A.) zurückgekommen werden; hier sei nur bemerkt, daß, wenn es richtig ist, daß unter der plinianischen Flora Kora zu verstehen sei, man mit aller Wahrscheinlichkeit eben aus dem Floranamen schließen kann, daß in dieser Gruppe Kora in blühender Jugendlichkeit dargestellt gewesen ist, woraus dann weiter folgen würde, daß dem Praxiteles ein nicht unwesentlicher Antheil an der Unterscheidung der Tochter von der Mutter gebührt.

Als eine wahrscheinliche zweite Darstellung der Demeter von Praxiteles kann man diejenige Statue nennen, welche mit aller Wahrscheinlichkeit in dem diesem Meister zugeschriebenen Zwölfgötterverein im Tempel der Artemis Soteira in Megara[a]) vorausgesetzt werden darf.

Von großer Bedeutung an sich und vielleicht, wir können nur allerdings nicht sagen, in welchem Grade, für die spätere Kunst von maßgebender Bedeutung ist unter den Werken des Praxiteles neben der vorhergenannten Marmorgruppe die Erzgruppe, welche den Raub der Kora darstellte[b]), wie dies von Förster[c]) durchaus richtig gewürdigt worden ist, welcher auch, anderen Ansichten gegenüber Urlichs (a. a. O.) folgend, wohl mit Recht sagt, schwerlich werde die Gruppe noch andere Figuren als die zu ihrer Constituirung nothwendigen: d. h. Hades und Kora enthalten haben, also auch nicht Demeter, so daß die Bedeutung des Praxiteles für die Entwickelung ihres Typus zunächst um dies Werk sowie um die dem älteren Namensgenossen gehörende Gruppe oben S. 425. gemindert erscheint. Wie weit auch um das fernere Werk, das Plinius dem Koraraube mit den Worten »item Catagusan« hinzufügt, ist eine nicht entschiedene Streitfrage, welche indessen durch Förster[d]) ihrer Entscheidung um ein gutes Stück näher gebracht worden ist. Als ausgemacht hat zunächst zu gelten, daß als Subject die hinab- oder zurückführende Kora und als Object ihrer Führung Iakchos, wie dies Stephani[e]) wollte, auf keinen Fall verstanden werden darf[f]). Bei weitem die Mehrzahl der Gelehrten hat demgemäß auch an Demeter als Subject und an Kora als Object gedacht und die Meinungen gehn nur in sofern auseinander, als die Einen[g]) die Zurückführung der Kora aus der Unterwelt, die Anderen[h]) die Zuführung der Kora an

---

a) Pausan. I. 40. 3.

b) Plin. N. H. XXXIV. 69. Praxiteles quoque marmore felicior ideo et clarior fuit, fecit tamen ex aere pulcherrima opera: Proserpinae raptura etc.

c) A. a. O. S. 102 f.

d) A. a. O. S. 104 f., vergl. Archaeolog. Zeitung v. 1874. S. 104 f.

e) Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 73 und Ann. dell' Inst. von 1860 p. 307.

f) Vergl. besonders Strube, Studien über den Bilderkreis von Eleusis S. 78. f.

g) Nach Viscontis Vorgang im Mus. Pio-Clem. Vol. I. zu tav. A. 1 besonders Urlichs, Chrestomath. Plin. p. 213 und ausführlicher in den Observatt. de arte Praxitelis a. a. O.

h) Vergl. Sillig, Catal. artificum p. 380, Preller, Demeter und Persephone S. 125, Griech. Mythol. I.² S. 598 (I.³ S. 629), O. Müller, Handb. der Arch. § 356. 2, Welcker daselbst, Brunn, Gesch. der griech. Künstler I. S. 337, Gerhard, Über die Anthesterien, Ges. akad. Abhh. II. S. 215. Anm. 161, Über den Bilderkreis von Eleusis I. Ges. akad. Abhh. II. S. 341. Anm. 40, m. Gesch. der griech. Plastik II.² S. 28, Bursian Allg. Encyclop. Ser. 1. Bd. 82. S. 458, Reber, Kunstgesch. des Alterthums S. 323.

Hades nach dem Abschlusse des Vertrages zwischen Ober- und Unterwelt über das Wechselleben der Kora im Olymp bei der Mutter und im Hades bei dem Gatten verstanden. Allein der erstern Deutung gegenüber hat Förster mit unzweifelhaftem Rechte behauptet, daß nirgend in Schrift- oder Kunstwerken eine Spur davon erhalten sei, daß Demeter ihre Tochter aus der Unterwelt zurückgeführt hätte und in Betreff der zweiten mit demselben Rechte den Mangel einer schriftlichen Überlieferung von einer Zurückgabe oder Zurückführung der Kora an Hades durch Demeter hervorgehoben. Ob sich dagegen in Kunstwerken, und zwar in der Hope'schen und in der Fittipaldischen Vase[a]) nicht trotzdem ein solcher Zug des Mythus wird nachweisen lassen, soll weiterhin näher untersucht werden; hier kann von diesen Vasenbildern abgesehen werden, da, auch wenn in der That in ihnen eine freiwillige Kathodos der Kora und ein Scheiden von der Mutter dargestellt ist, man die letztere schwerlich als eine Katagusa wird bezeichnen, oder wird annehmen dürfen, daß falls es sich in der Gruppe des Praxiteles um eine entsprechende Darstellung gehandelt hätte, diese insgesammt oder auch die Demeter in derselben als Hauptperson mit dem auf sie in der That nicht passenden Namen einer Katagusa bezeichnet worden wäre. Wenn man demnach fortfahren will, das praxitelische Werk auf den hier in Rede stehenden Kreis zu beziehen und als ein Gegenstück zum Raube der Persephone aufzufassen, wozu allerdings keine Nöthigung vorliegt — insofern Förster (S. 105) wiederum mit Recht hervorgehoben hat, daß das verbindende »item« in Plinius Texte keineswegs auf eine Zusammengehörigkeit der so verbundenen Werke schließen läßt —, wenn man also als Object der Katagoge Kora betrachtet, so wird sich als Subject derselben schwerlich eine andere Person als Hekate nennen lassen, deren Namen M. Hertz[b]) in den Text zu setzen vorschlägt. Da es sich aber aus auf der Hand liegenden Gründen dabei nicht um eine Hinabführung der Kora in den Hades handeln kann, sondern nur um eine Zurückführung aus demselben, bei welcher in der That Hekate, auch abgesehn von der orphischen Poësie[c]) und von dem Sarkophag in Wiltonhouse, in der maßgebenden Vase del Vasto[d]) die eigentliche Führerin abgiebt, so fragt sich nur, ob und wie sich hiermit, mit einer Darstellung der Anodos der Kora die Bezeichnung der Hekate als Katagusa verträgt. Wenn man an dem κατά und an der gewöhnlichen Bedeutung von κατάγειν, καταγωγή festhält, welche allerdings auch diejenige der syrakusischen καταγωγὴ τῆς Κόρης bei Diodor (V. 4) zu sein scheint[e]), so wird man mit Gerhard läugnen müssen, daß eine Hekate Katagusa etwas Anderes sein könne als »eine abwärts geleitende Göttin« und, vorausgesetzt, daß man nicht überhaupt auf eine Erklärung der »catagusa« bei Plinius verzichtet, eine Verderbniß des Textes anzunehmen haben, wie dies Förster gethan hat, welcher »Κοραγοῦσα« zu lesen vorschlägt, oder wie Hertz, welcher a. a. O. ἀνάγουσα

a) S. im Atlas auf Taf. XVII., Millingen Anc. med. Mon. I. pl. 16; Mon. dell' Inst. Vol. VI. tav. 42. A.

b) Vergl. Arch. Z. 1874 S. 105. Note 3.

c) S. Förster a. a. O. S. 46. Anm. 2. Sarkophag von Wiltonhouse Atlas Taf. XVI No. 3.

d) S. Strube, Suppl. zu den Studien über den Bilderkreis von Eleusis Taf. 3, im Atlas auf Taf. XVIII.

e) S. Gerhard, Anthesterien a. a. O. Anm. 161 und Förster a. a. O. S. 19; Welckers Ausdruck, Griech. Götterl. II. S. 508: »Einkehr der Kora« ist dunkel.

ändern will. Nun heißt aber κατάγειν nicht nur »hinabführen«, sondern auch »zurückführen« und wird, zunächst in poetischer Sprache[a]), dann aber auch in Prosa[b]), insbesondere vom Zurückführen von Verbannten in die Heimath gebraucht, wofür es geradezu terminus technicus ist und auch das Substantiv καταγωγή kommt in eben diesem Sinne vor[c]). Daß aber dieser Sinn sich auf die Zurückführung der Kora aus dem Hades in die lichte Oberwelt, zum Olymp und zur Mutter sehr passend anwenden lasse, wird Niemand mit Recht läugnen können. »Es kommt dieser Ansicht zu Gute, sagt Gerhard a. a. O., daß man auf dem Eryx das Fest der im Frühling [aus Libyen] zurückkehrenden aphrodisischen Tauben — und, muß man hinzufügen der Aphrodite selbst — καταγωγία benannte[d])«; wenn er aber hinzufügt (und ähnlich deutet Förster a. a. O. S. 104. Anm. 1) »deshalb vielleicht, weil man von Sicilien aus nach Libyen, dem Lande des Atlasgebirges, wie nach einem höher gelegenen hinblicken mochte«, so daß in die offenbar als Rückkehr gemeinte καταγωγή doch wieder der Bgriff des »herabkommens« hineingeschoben wird, so hat er bei dieser spielenden und gewiß nicht auf natürlicher Anschauung beruhenden Erklärung wohl übersehn, daß Athenaeus die Rückkehr der ἐκ τοῦ πελάγους heranfliegenden Tauben, welche mit der Aphrodite während des Winters συναποδημοῦσαι gewesen waren, deshalb als ein Freudenfest bezeichnet, weil sie dieselbe als Zeichen, τεκμήριον τῆς θείας ἐπανόδου betrachten. Wenn aber die ἐπάνοδος der Aphrodite in dem Feste der καταγωγία (Rückkehr aus der Fremde, nicht Herabkunft von einem höhern Orte) gefeiert werden konnte, so wird man füglich auch die καταγωγή (Zurück- oder Heimführung) der Kora, obgleich Gerhard[e]) dies läugnet, mit ihrer ἄνοδος verträglich finden und die sie führende, zurückführende, der Mutter wieder zuführende Hekate als Katagusa bezeichnet denken dürfen. Wenn dem aber so ist, so würde man sich die plastische Gruppe des Praxiteles gegenüber dem del Vastoschen Vasengemälde füglich auf die drei Hauptpersonen, die, vielleicht den letzten Schritt aus dem Erdschlunde thuende Kora, die sie geleitende, vielleicht an der Hand führende Hekate und die zu ihrem Empfang ihr entgegeneilende Demeter beschränkt vorstellen können, also auf eine jener dreigliederigen Figurencompositionen, welche uns unter den Werken des Praxiteles und anderer Glieder der jüngern attischen Schule mehrfach bekannt sind. Wie sehr aber dem Meister der πάθη τῆς ψυχῆς in einer solchen Gruppe nicht minder als in derjenigen des Koraraubes und als in dem früher zur Deutung der »catagusa« angenommenen Gegenstück Gelegenheit zur Entfaltung seiner ganzen Meisterschaft gegeben war, braucht nicht näher nachgewiesen zu werden.

---

a) So z. B. Aesch. Sept. 629 κατάξω δ' ἄνδρα τόνδε, 642 εἴ νιν κατάξει χρυσότευκτα γράμματα, Ag. 1589 τραφέντα δ' αὖθις ἡ Δίκη κατήγαγεν, so Eurip. Phoen. 432 Ἄδραστος ὤμοσεν γαμβροῖς τόδε· ἄμφω κατάξειν εἰς πάτραν.

b) So Herod. I. 60 sehr charakteristisch δέκεσθε ἀγαθῷ νόῳ Πεισίστρατον, τὸν αὐτὴ ἡ Ἀθηναίη . . . κατάγει ἐς τὴν ἑωϋτῆς ἀκρόπολιν. V. 31 ἐπὶ ταύτην τὴν χώρην στρατηλάτεε κατάγων ἐς αὐτὴν τοὺς φυγάδας ἐξ αὐτῆς, so Thucyd. I. 111 φεύγων ἔπεισεν Ἀθηναίους ἑαυτὸν κατάγειν und so mehrfach, auch Xen. Anab. I 2. 2 und sonst. Vergl. Förster in Fleckeisens Jahrbüchern für Philol. 1876 S. 812.

c) Z. B. Polyb. XXXII. 23. 8 καταγωγὴ ἡ ἐπὶ τὴν βασιλείαν.

d) Athen. IX. p. 495. a., Aelian. Nat. anim. IV. 2. Bötticher Tektonik. II. 221 f.

e) Anthesterien S. 215 Anm. 161.

Wahrscheinlich derselben Periode der Kunst und vielleicht der jüngern attischen Schule gehört die schöne sitzende Statue der Demeter[a]), welche Newton in dem inschriftlich gesicherten Temenos der Demeter und Kora in Knidos gefunden und von dort in das britische Museum versetzt hat. Es wird weiterhin auf dieses Hauptstück unserer monumentalen Überlieferung über die Göttin und einige weitere, mit demselben zusammen gefundene Sculpturen zurückgekommen werden.

Den Reigen der namhaften Bildhauer, welche sich mit Darstellungen der Demeter befaßt haben, beschließt Sthennis von Olynth (Ol. 113 nach Plinius[b]), von dem zu Plinius'[c]) Zeit im Tempel der Concordia in Rom standen »Ceres, Jupiter, Minerva« aus Erz, dem Wortlaute des Zeugnisses[d]) nach wahrscheinlich zusammengehörig, während die Bedeutung dieser Verbindung für uns nicht klar ist.

Was die Malerei angeht wird man Demeter in den Zwölfgötterbildern des Zeuxis[e]), Euphranor[f]) und Asklepiodoros[g]) vorauszusetzen berechtigt sein, ohne jedoch mit Wahrscheinlichkeit auf diese Darstellungen irgend ein besonderes Gewicht legen zu dürfen. Eine malerische Einzelbehandlung der Göttin von irgend einem namhaften Meister ist nicht überliefert. Für Kora dagegen und insbesondere für die Darstellung ihres Raubes hat das Gemälde des Nikomachos[h]), welches eine Zeit lang in Rom in der Cella der Minerva im capitolinischen Tempel aufgestellt, aber aller Wahrscheinlichkeit nach zur Zeit des Plinius zu Grunde gegangen war, ohne Zweifel eine besondere hohe Bedeutung, welche Förster[i]) gewürdigt hat und auf welche in dem Capitel über den Raub der Kora zurückgekommen werden soll.

Aus dieser Übersicht über die kunstgeschichtliche Entwickelung der Gestalten der beiden eleusinischen Göttinnen ergiebt sich unmittelbar, so lückenhaft unsere Überlieferung sein mag, eine ganz überwiegende Betheiligung der attischen Kunst, der Damophon von Messene so nahe steht, daß er fast als ein attischer Künstler gezählt werden darf[k]). Wenn man daneben die große Bedeutung erwägt, welche die Göttinnen für attischen Mythus und Cultus hatten, so wird man die Überlieferung nicht für zufällig halten und den Umstand, daß uns noch an manchen Orten außerhalb Attikas Statuen, sei es beider Göttinnen, sei es einer derselben genannt werden, nicht gegen den Schluß einwenden, daß der

a) Abgeb. bei Newton, History of discoveries at Halicarnassus, Cnidus und Branchidae pl. 55, vergl. Text vol. II. p. 418; ferner bei Brunn, The Demeter of Knidos in den Transact. of the R. society of literature vol. XI, new series (autotypisch). S. Atlas Taf. XIV. No. 14. und No. 19.

b) Vgl. Brunn, Künstlergesch. I. S. 391.

c) Plin. N. H. 34. 90.

d) Sthennis Cererem, Iovem, Minervam fecit, qui sunt Romae in Concordiae templo.

e) Plin. N. H. 35. 63 (Iupiter adstantibus dis).

f) Pausan. I. 3. 3, Valer. Maxim. VIII. 11. ext. 5, Eustath. ad Il. p. 145. 11.

g) Plin. N. H. 35. 107.

h) Plin. N. H. 35. 108. Nicomachus . . . pinxit raptum Proserpinae, quae tabula fuit in Capitolio in Minervae delubro supra aediculam Iuventatis.

i) A. a. O. S. 196 f.

k) Vergl. Michaelis, Ann. dell' Inst. von 1863 p. 307.

Schwerpunkt der künstlerischen Entwickelung dieser Ideale nach Attika falle, um so weniger, da ja die Thätigkeit attischer Meister, namentlich solcher der jüngern Schule, bekanntermaßen weithin auf die verschiedensten Landschaften Griechenlands und Kleinasiens ausgedehnt war und wir daher nicht zu berechnen im Stande sind, wie viele von den uns ohne Namen des Urhebers angeführten Demeter- und Korabildern möglicherweise aus attischen Werkstätten hervorgegangen sind. Eine allgemeine Wahrscheinlichkeit dafür, daß dem so gewesen sei, liegt in der Thatsache, daß die Culte in nicht wenigen Orten gradezu Töchterculte von Eleusis genannt werden[a]) und daß es diesen Orten eben so wenig fern liegen konnte, attische Künstler für die Bildwerke des attischen Cultus zu beschäftigen wie diesen, derartige Aufträge zu übernehmen. Wenn man dagegen bisher besonders der praxitelischen oder jüngern attischen Schule die Aus- und Durchbildung des Demeterideales zugeschrieben hat[b]), so wird dies vielleicht zu Gunsten der ältern Periode und der Übergangszeit aus dieser zu der jüngern einigermaßen zu modificiren sein, wie dies ohne erneuten Nachweis aus der Zusammenstellung in diesem Capitel sich ergiebt.

---

a) Vergl. Förster a. a. O. S. 22.

b) O. Müller, Handb. der Archaeol. § 357. 5, Feuerbach, Gesch. der griech. Plastik II. S. 132 f., Preller, Griech. Mythol. I.² S. 621, Welcker, Griech. Götterl. II. S. 109: »würdig des Zeus des Phidias entstehn . . . . Demeter in der Praxitelischen Schule« u. s. w.

ZWEITE ABTHEILUNG.

Die erhaltenen Monumente.

DRITTES CAPITEL.

Das Ideal der Demeter und Kora.

Die Aufgabe, das kanonische Ideal der Demeter festzustellen, d. h. ein aus der religiösen und poetischen Idee der Göttin abgezogenes, an den auf uns gekommenen Monumenten controlirtes Gesammtbild von der künstlerischen Gestaltung der Demeter zu entwerfen, ist schwieriger, als die entsprechende Aufgabe bei den meisten, ja vielleicht bei allen anderen Gottheiten. Und zwar aus Gründen, welche einerseits in der künstlerischen Entwickelung selbst, andererseits in der Art der monumentalen Überlieferung liegen. Denn während die bildende Kunst bei der Gestaltung der meisten Götterideale außer an die in den Culten entwickelten Vorstellungen an das von der homerischen Poesie gezeichnete, zu nationaler Geltung gelangte Charakterbild anknüpfen konnte und während sich dieses in erster Linie bei Zeus, demnächst bei Hera und Poseidon als die unvergleichlich festeste Grundlage der künstlerischen Bildung erwiesen hat und sich weiter bei Apollon, Athena, Aphrodite als solche erweisen wird, fehlt bei Demeter nicht allein uns dieser sichere und einheitliche Maßstab der Beurteilung, sondern die poetisch ideale Vorgestaltung durch das Epos ist für diese Göttin thatsächlich auch der antiken Kunst abgegangen. Diese hat sich daher bei der Ausprägung des Ideales der Demeter unmittelbarer und ausschließlicher, als bei fast irgend einer andern Gottheit auf die in den Culten erwachsenen Vorstellungen angewiesen gesehn.

Nun kommen freilich für das künstlerische Ideal der Demeter bei weitem nicht alle ihre, zum Theil sehr verschiedenen Culte in Betracht, wenigstens in keinem anderen Sinn und in keinem höhern Grade, als bei allen anderen Gottheiten, bei denen aus besonderen Cultvorstellungen besondere, wenigstens zum Theil nachweisbare Kunstbildungen hervorgegangen sind, ja man könnte hier eher das Gegentheil behaupten, da, so viel wir wissen und zu ermessen vermögen, wie das vorige Capitel ergiebt, es überwiegend, ja fast allein die attische Kunst gewesen ist, welche sich mit dem Demeterideale befaßt und sich dabei selbstverständlich nicht um die Culte der anderen Landschaften gekümmert hat. Allein auch die attischen Culte der Göttin betonen hier in der Spenderin des Segens und der Nahrung, dort



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.



11.



12.



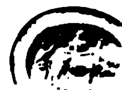
13.



14.



15.



16.



17.



18.

Phot. & Lichtdruck von NAUMANN. Leipzig.



in der Stifterin und Schützerin des Ackerbaus, hier in der Kurotrophos, dort in der Thesmophoros, hier in der mit Kora glücklich vereinigten, dort in der von ihrem geliebten Kinde schmerzvoll getrennten Mutter u. s. w. gar verschiedene Wesensseiten der Göttin[a]).

Allerdings gilt Ähnliches auch von anderen Gottheiten und auch deren auf der Grundlage der poetischen Vorgestaltung aufgebautes künstlerisches Ideal ist, wie dies seines Ortes bei Zeus, bei Hera und bei Poseidon nachgewiesen worden ist, nirgend ein schlechthin einheitliches. Gleichwohl bietet das gewisse Grundzüge kräftig hervorhebende poetische Vorbild bei anderen Gottheiten einen einheitlichern Ausgangspunkt der künstlerischen Gestaltung, als ihn die antike Kunst bei Demeter besessen hat und als wir ihn für die Beurteilung der erhaltenen Monumente besitzen.

Dazu kommt, daß die bildende Kunst in den zwei Perioden, welche sich unseres Wissens hauptsächlich mit der Entwickelung des Demetertypus beschäftigt haben, von einer verschiedenen Grundauffassung des Ideales der Göttin ausgegangen zu sein scheint.

Wenn nämlich Clemens Alexandrinus[b]) sagt, Demeter sei ἀπὸ τῆς συμφορᾶς zu erkennen, werde durch den Ausdruck des Schmerzes oder der Trauer bezeichnet, so ist dies besten Falls nur zur Hälfte richtig. Es kann nämlich nur von dem in der spätern Kunst, namentlich wohl von dem in der jüngern attischen Schule entwickelten Ideale gelten, welches uns in hervorragender Weise die Statue von Knidos vor Augen stellt. Diesem gegenüber steht aber ein älteres Ideal, für uns am bezeichnendsten vertreten durch das eleusinische Relief und die capitolinische Statue, von welchen Monumenten das Gleiche ganz entschieden nicht gilt. Wenn nun aber diese Monumente Wesensseiten der Göttin (als Aussenderin des Triptolemos und als Spenderin des Segens und der Nahrung) hervorheben, mit welchen der Schmerz um die verlorene Tochter Nichts zu schaffen hat, bei denen also auch die Kunst durch Darstellung von Schmerz und Trauer im Ausdrucke der Demeter ihr Ziel verfehlt haben würde, so darf es uns nicht Wunder nehmen, daß dieses, wie es scheint, von der ältern Kunst gestaltete und gepflegte Ideal Bestand gehabt hat und auch in der spätern Periode neben dem pathetischern der jüngern Kunst wiederholt und m. o. w. selbständig fortgebildet worden ist. Daß aber diese beiden hier berührten Gestaltungen wenigstens in ihren feineren und gleichwohl künstlerisch bestimmenden Zügen nicht in ein Gesammtbild zusammengefaßt werden können, bedarf keiner weitern Auseinandersetzung.

Zu diesen aus der künstlerischen und kunstgeschichtlichen Entwickelung des Demeterideales selbst stammenden Schwierigkeiten gesellen sich diejenigen, welche der monumentalen Überlieferung zuzuschreiben sind.

Nicht freilich als ob diese in so besonderem Grade dürftig und unzulänglich wäre; die Behauptung Müllers[c]), sichere Statuen der Demeter seien selten, ist

a) Vergl. auch Gerhard, Über den Bilderkreis von Eleusis II. (Ges. akad. Abhh. II.) S. 360 mit den Anmerkungen.

b) Clem. Alex. Protrept. I. p. 50. Pott.

c) Handb. § 357. Anm. 7.

nicht mehr in dem Maße zutreffend, wie es vor einigen Menschenaltern scheinen mochte, und zu den Statuen gesellen sich zahlreiche Denkmäler anderer Kunstgattungen in Münzen, Reliefen und Gemälden. Auch darf man keineswegs sagen, daß in diesen Monumenten die Göttin so wenig charakterisirt wäre, daß man sie nicht mit Sicherheit zu erkennen und zu erweisen vermöchte; das Gegentheil ist in den meisten Fällen wahr. Die Typen, welche wir kennen, sind, wenn auch nicht alle, so doch in ihrer Mehrzahl bedeutsam und nicht schwer verständlich und wir bedürfen, um sie richtig zu bestimmen, keineswegs äußerer Merkmale, wie solche in Attributen und Beiwerk gegeben sind. Nur einheitlich sind diese Typen nicht, des Gemeinsamen haben sie weder äußerlich noch innerlich Vieles, ja sie stehn einander wenigstens zum Theil so fern, daß es schwer wird, auch nur gewisse Grundzüge eines gemeinsamen Ideales aus ihnen zu erkennen, daß man vielmehr unter dem Eindrucke des einen oder des andern dieser verschiedenartigen Typen leicht in Gefahr geräth, Idealzüge als wesentlich zu betrachten, welche dies nur in bedingtem Maß und wohl für gewisse Wesensseiten und Auffassungen der Göttin, nicht aber für ihr Grundwesen und für alle Auffassungen derselben sind.

Und so kommt es, daß, wenn man dieser Gefahr entgehn und versuchen will, das wirklich Gemeinsame und Grundlegende des Demeterideales zusammenzufassen, man sich in verhältnißmäßig engen Grenzen halten muß und das Bild nicht eben reich auszustatten im Stande ist.

Mit Kora aber verhält sich die Sache ganz ähnlich, wie dies weiterhin näher nachgewiesen werden soll.

Als Grundlage nun des Wesens der Demeter haben so ziemlich alle Schriftsteller[a]), welche sich mit dem künstlerischen Ideale der Göttin befaßt haben, den Begriff der Mütterlichkeit hingestellt, welcher, wie E. Braun[b]) richtig sagt, den einen, sichern Bestandtheil des Namens Demeter bildet und welcher, wenn nicht ihren ganzen Mythus, so doch die bedeutendsten und entscheidendsten Theile desselben durchdringt und beherrscht. Und ganz gewiß kann es einen andern Ausgangspunkt für die Darstellung der künstlerischen Gestaltung der Göttin nicht geben und es wird sehr darauf ankommen, die oberste Consequenz der Thatsache von Demeters Mütterlichkeit auch hier in den Vordergrund zu stellen, mag dieselbe auch je nachdem die eine oder die andere Seite im Wesen der Göttin mehr zur Geltung gebracht werden soll, mannigfach modificirt erscheinen. Die oberste Consequenz aber von Demeters Mütterlichkeit ist für die bildende Kunst ihre Matronalität, das Festhalten am frauenhaften Alter und an Formen, welche über dieses Alter keinen Zweifel übrig lassen. Matronale Bildung ist nun freilich (oben S. 62) mit allem Nachdruck auch für Hera in Anspruch genommen worden, insofern diese nicht anders, denn als Gattin des Zeus gedacht werden kann; auch für Hera wurde alles specifisch Jungfräuliche und Mädchenhafte abgelehnt, obgleich wir von Culten der Herabraut und des Heramädchens wissen, und es muß einer

---

a) O. Müller, Handb. § 357. 1. 2, Feuerbach, Gesch. der griech. Plastik II. S. 133 (wo für »atomale« offenbar »matronale Züge« zu lesen ist), E. Braun, Griech. Götterl. § 316, Vorschule der Kunstmythol. S. 16. § 44, 45., Burckhard, Cicerone 1. Aufl. S. 428 u. A.

b) Griech. Götterl. a. a. O.

folgenden Erörterung vorbehalten bleiben, zu untersuchen, welche Berührungspunkte und Verschiedenheiten der beiden olympischen Matronen und der im Mythus und in der bildenden Kunst allein bedeutenden zwei Zeusgattinnen göttlichen Ranges, Hera und Demeter sich finden und feststellen lassen. Hier gilt es nur, vorweg bestimmt auszusprechen, daß Demeter fast noch weniger als Hera jungfräulich oder mädchenhaft dargestellt werden konnte und daß, wo uns jungfräuliche oder mädchenhafte Gestalten begegnen, welche durch echte Attribute oder sonstige unzweideutige Merkmale dem demetreïschen Kreise zugewiesen werden, diese, mit Ausnahme allerdings einer gewissen Reihe von Münztypen, auf welche weiterhin (Cap. IV.) zurückzukommen sein wird, entweder, wie das z. B. von der schönen Statue in Neapel (Cap. V. 2. No. 9, Atlas Taf. XV. No. 26) gilt, Kora darstellen oder menschliche Individuen einer bestimmten, in der Portraitdarstellung nicht zu verändernden Alterstufe angehn, welche, wie das gar nicht selten geschehn ist, im Costüm der Demeter oder Ceres — wenn nicht der Kora — dargestellt worden sind. Daß diese Bemerkungen nicht überflüssig sind wird man zugeben, wenn man liest, daß der sonst so fein urteilende Burckhard (a. a. O.) in Beziehung auf eine Statue in der Villa Borghese, auf deren Typus zurückzukommen ist, schreibt: »Ein späterer Typus (der Demeter) zeigt die Göttin ohne das Matronenhafte, vielmehr mit dem süßesten Reiz eines schlank zu nennenden jungen Weibes angethan; nur die Ähren in der Hand deuten an, um wen es sich handelt. Dieser Art ist die Statue in der Villa Borghese[a]). Ganz ungesucht und mühelos scheint hier der Künstler das herrlichste denkbare Gewandmotiv als Ausdruck des edelsten Leibes und die stille, sinnende Schönheit eines Kopfes erreicht zu haben, der zwischen Aphrodite und den Musen die Mitte hält.«

Die für Demeter prinzipiell zu fordernde Matronalität, welche sich nicht sowohl, wenigstens nicht durchgängig, in der Darstellung eines höhern Lebensalters kundgiebt (denn dem widersprechen besonders manche der schon so eben erwähnten schönen Köpfe auf Münzen), als vielmehr in einer jungfräulichen und mädchenhaften Gestalten fremden Fülle der Formen des Busens, des Leibes, der Glieder und des Gesichtes, ferner in einer von allen leichten, reizenden und koketten Motiven entfernten Gewandung, eignet nun nicht einer oder der andern kunstgeschichtlichen Entwickelungsstufe des Demeterideales, sondern ist thatsächlich allen gemeinsam. Sie findet sich mit aller Entschiedenheit in der Demeter des östlichen Parthenongiebels (oben S. 422 f.), in dem eleusinischen Relief (S. 427 f.) so gut wie in den Statuen, welche den weiblichen Figuren dieses Reliefs entsprechen, der capitolinischen (Cap. V. No. 5.) und der Albanischen (Cap. V. No. 20.) und endlich in der knidischen Statue (Cap. V. No. 1.), also zunächst in den kunstgeschichtlich bedeutenden Monumenten, welche mehre der Hauptentwickelungsstadien des Demeterideales in den maßgebenden attischen Schulen darstellen. Sie begegnet uns aber wieder und immer wieder, je weiter der Weg durch die erhaltenen Monumente fortgesetzt wird und man darf also behaupten, daß das theoretisch Ge-

a) Gemeint ist die unten Cap. V. 2. Kora No. 5 besprochene Statue in der Camera di Giunone No. 4.

forderte überall, ganz vereinzelte Ausnahmen der spätern Zeit[a]), besonders in Betreff der Gewandung abgerechnet, thatsächlich bestätigt wird.

Anders verhält es sich mit dem Typus der Kora, den man principiell eben so entschieden jungfräulich, ja im Verhältniß zur Mutter mädchenhaft ausgeprägt erwarten sollte, wie denjenigen der Demeter matronal, wenn hier nicht die schon früher berührte selbständige Bedeutung Koras (als Despoina) in manchen Culten und, ganz abgesehn von ihrer Stellung als Unterweltskönigin Persephone, ihre nahe Gesellung zu Demeter in anderen Culten, namentlich auch in den attischen, auf eigenthümliche Weise modificirend eingewirkt hätte (vgl. auch oben S. 427 und 429.). Nun sind ja leider, wie aus der Übersicht im vorigen Capitel hervorgeht, die kunstgeschichtlich maßgebenden Koradarstellungen in viel zu geringer Zahl überliefert, um uns zu einem sichern Urteil über die Entwickelung dieses Typus zu befähigen; allein wenigstens die Keime einer doppelten Bildungsreihe dürfen wir doch wohl in der Gruppe aus dem Parthenongiebel einerseits und in dem eleusinischen Relief andererseits zu erkennen glauben. Denn wenn in diesem, wie schon oben (S. 427 ff.) bemerkt wurde, die Gestalten der Mutter und der Tochter in Beziehung auf die dargestellte Altersstufe und auf die Körperbildung so gut wie gar nicht unterschieden sind, so finden wir dagegen in der Gruppe aus dem Parthenongiebel diese Unterscheidung vor, allein doch ebenfalls mehr nur angedeutet, als durchgeführt und ganz gewiß nicht so scharf hervorgehoben, wie man dies bei dem Gegensatze der Tochter gegen die Mutter erwarten sollte und wie man sie z. B. bei dem Typus der Hebe gegenüber demjenigen der Hera, wenn Kekulé[b]) den erstern richtig erkannt und bestimmt hat, findet.

Für die spätere Kunst dagegen ist eine bestimmte Herausbildung des Mädchentypus der Kora gegenüber dem Matronentypus der Demeter in einer Anzahl von Monumenten, wie z. B. der schon erwähnten neapeler und der Borghesischen Statue sowie in einigen Reliefen gewiß nicht zu läugnen. Nur darf man nicht vergessen, daß wir schwerlich im Stande sind, nachzuweisen, von wo und von welcher Zeit die Ausprägung dieses Typus ausgegangen ist, wenngleich man sein Vorhandensein in der praxitelischen Gruppe »Flora, Triptolemus, Ceres« ahnen mag. Und auch das darf man nicht übersehn, daß neben dem jugendlichen Koratypus ein anderer fortbestand, in welchem die Göttin den matronalen Formen ihrer Mutter mehr oder weniger angenähert erscheint und daß eben deshalb schon O. Müller (Handb. § 357 Anm. 6) mit Recht gesagt hat, daß die Trennung der Demeter und Kora in den Köpfen der Münzen (in vielen Fällen) schwierig sei. Sie ist es in der That nicht blos in diesen, sondern noch in manchen anderen Monumenten und zwar um so mehr, da auch die äußerlichen Merkmale in Attributen und Beiwerk vielfach keine Unterscheidungszeichen zwischen beiden Göttinnen abgeben, vielmehr unter ihnen so gut wie unterscheidungslos wechseln.

Wenn man nun, um auf Demeter zurückzukommen und zugleich einen schon oben berührten Punkt näher zu prüfen, fragt, ob und in wiefern sich die Typen

a) So z. B. die Demeter in dem Wandgemälde aus der Casa del naviglio in Pompeji, Helbig, Wandg. No. 175, Atlas Taf. XIV. No. 9.

b) Hebe, besonders S. 61 ff., S. 72 ff.

der Demeter und der Hera unterscheiden lassen, so wird die Antwort allerdings nicht verneinend auszufallen haben, sie wird sich aber keineswegs als so einfach herausstellen wie etwa derjenige glauben möchte, welcher Hera als die ebenbürtige Zeusgemahlin und als stolze Himmelskönigin und Demeter als die Göttin des Landbaus und der Ackerfruchtbarkeit auffassen wollte. Auf keinen Fall kann man sich auf die Weise mit der Sache abfinden, wie es O. Müller (Handb. § 357. 6.) zu thun versucht hat, wenn er sagt: »Demeter erscheint matronaler und mütterlicher als Hera, der Ausdruck des Gesichtes, welches nach hinten das Oberkleid oder ein Schleier verhüllt, ist weicher und milder; die Gestalt erscheint, in vollständig umhüllender Kleidung, breiter und voller, wie es der Allmutter (παμμήτωρ, παγγενέτειρα [?]) ziemt.« Ja es dürfte schwer zu sagen sein, an welche Art von Monumenten Müller bei dieser allgemein gehaltenen Schilderung gedacht haben mag, welche in einigen Zügen auf gewisse Darstellungen zutrifft, während sie in ihrer Gesammtheit durch vielleicht kein einziges Monument gedeckt wird. In doppelter Weise unzutreffend ist insbesondere die Hervorhebung des Schleiers oder Schleiergewandes bei Demeter, da einerseits dies Kennzeichen sehr vielen und sehr schönen Darstellungen der Demeter fehlt, während es sich andererseits bei nicht wenigen Bildern der Hera findet. Will man einen von der Kleidung oder dem Schmuck hergenommenen, also einigermaßen äußerlichen, immerhin aber künstlerisch wirksamen Unterschied zwischen beiden Göttinnen hervorheben, so wird man sagen dürfen, daß Demeter in keinem maßgebenden Monumente mit der Stephane ausgestattet erscheint[14]), welche im Großen und Ganzen genommen für Hera charakteristisch genannt werden darf, obgleich ja auch Hera dieselbe nicht immer und obgleich nicht sie allein diesen Hauptschmuck trägt. Im Übrigen wird man von der Aufstellung allgemeiner Unterscheidungsmerkmale absehn müssen und vielmehr die unter einander merkbar verschiedenen Classen von Heradarstellungen und die eben so wohl verschiedenen Classen von Demeterdarstellungen mit einander zu vergleichen und von einander zu unterscheiden haben. Und wenn sich dabei auch herausstellen wird, daß sich die Gestaltungen beider Göttinnen auf fast keinem Punkte bis zur Ununterscheidbarkeit berühren, so ist ein solches Ergebniß doch ein weit anderes, als dasjenige, welches bisher in ein paar principiell und allgemein giltig klingende und dennoch nur halbwegs gerechtfertigte Sätze zusammengefaßt worden ist.

Die relativ größte Verwandtschaft findet sich nicht zwischen allen, wohl aber zwischen einigen sitzenden Gestalten der Hera und Demeter. Die Statue von Knidos freilich würde Niemand, auch abgesehn von ihrem höchst charakteristischen Kopf, ihrem ganzen Habitus und ihrer Gewandung nach mit Recht als Hera erklären dürfen oder eine ähnliche Gestalt im Bilderkreise der Hera nachzuweisen im Stande sein, fraglich dagegen möchte erscheinen, ob man mehr, als gelinde Mittel der Veränderung in Attributen und Schmuck nöthig hätte, um Herafiguren wie die der späteren Reliefe und Wandgemälde auf Taf. IX. No. 30—32, Taf. X. No. 25 und 26 des Atlas in Demeterfiguren oder eine Demeter wie die in dem schon genannten Gemälde aus der Casa del naviglio, Atlas Taf. XIV. No. 9. oder wie diejenige in dem Sarkophag von Wiltonhouse Atlas Taf. XVI. No. 3. in eine Hera umzuwandeln oder hinüberzuführen, um von der Gestaltung beider Göttinnen in Vasenbildern ganz zu schweigen. Eben deswegen wird sich auch bei

einzelnen Statuen, wie z. B. bei der schon oben S. 110 f. in diesem Sinne besprochenen ehemals Rondaninischen, jetzt verschollenen, nicht mit voller Sicherheit entscheiden lassen, ob sie die eine oder die andere Göttin darstellen. Dagegen sind die Verschiedenheiten zwischen den sämmtlichen Classen der stehenden Hera- und Demeterfiguren in der Art constant und durchgreifend, daß ihrer nicht eine einzige sich als für beide Göttinnen gemeinsam nachweisen läßt, eine Behauptung, welche sich hier ohne den Erörterungen und Nachweisungen der folgenden Capitel vorzugreifen allerdings nicht erhärten, sondern nur aussprechen läßt. Damit soll nun freilich nicht gesagt sein, daß gewisse Heragestalten, wie z. B. der frauenhaft stille Typus der Statue Atlas Taf. X. No. 35 oder des Reliefs daselbst No. 23 an sich ungeeignet sein würden, Demeter darzustellen, daß also ein schlechthin principieller Unterschied zwischen jeder Bildung der einen oder der andern Göttin stattfinde; aber es wird doch schwerlich mehr als dieser eine Typus der Hera auch für Demeter und kaum irgend ein nachweisbarer Demetertypus mit Ausnahme etwa dessen der Albanischen Statue Atlas Taf. XIV. No. 11. für Hera passend erscheinen, und zwar auch dieser nur deshalb, weil er, wie jener Heratypus, Nichts als schlichte Matronalität zur Anschauung bringt. Die anderen Gestaltungen der Hera wie der Demeter vertreten dagegen so specifische Seiten im Wesen der einen und der andern Göttin, daß es nicht Zufall genannt werden kann, wenn die Kunst in der Bildung beider Göttinnen sich nirgendwo begegnet ist. Und zwar veranschaulichen uns, während wir in den verschiedenen Classen der Herafiguren bald die olympische Königin, bald die ehesegnende Teleia und bald die stille, ernste Schutzgöttin der Matronen erkennen mögen, die Darstellungen der Demeter in Statuen, denen andere Gattungen von Kunstwerken m. o. w. entsprechen oder sich anreihen, so weit nicht eine bestimmte Handlung und eine durch diese bedingte Situation in Frage kommt, einmal in bald mehr großartiger und feierlicher, hieratischer, bald mehr anmuthiger Entwickelung die große Göttin der Mysterien, sodann die erhabene, aber milde Spenderin des Segens und der Nahrung, drittens die ernste, aber nicht trauernde Matrone, welche man als die Stifterin des Ackerbaues, vielleicht als Thesmophoros fassen kann. In diesen Typen, welche ihres Ortes im Einzelnen nachgewiesen und behandelt werden sollen, dürfte das künstlerische Ideal der Demeter, sofern die ganze Gestalt in Rede steht und es sich nicht um Modificationen nach einzelnen Culten und Beinamen, sondern um die aus der poetischen Nationalvorstellung abgezogene Gestaltung handelt, gegeben sein.

Wenn nun dieses Ideal kein einheitliches ist, wenn sich vielmehr in den genannten Typen das Wesen der Demeter nach seinen verschiedenen Seiten gleichsam auseinanderlegt, so versteht es sich wohl von selbst, daß auch von einem einheitlichen Ideal in der Gestaltung des Kopfes der Göttin keine Rede sein kann. Es sind freilich nicht die den genannten Typenclassen entsprechenden Köpfe überall erhalten, auch keineswegs alle erhaltenen, sofern sie zu den Statuen gehören, von künstlerischer Bedeutung, der künstlerisch wahrhaft bedeutenden statuarischen Demeterköpfe ist vielmehr eine sehr geringe Zahl. Aber auch sie vertreten kein einheitliches Ideal, vielmehr muß unter ihnen vor allen Dingen ein kunstgeschichtlich älterer und ein jüngerer Typus unterschieden

werden, jener in erster Linie vertreten durch den Kopf der capitolinischen, dieser ganz besonders durch denjenigen der knidischen Statue[a]).

So sehr aber auch diese beiden höchst vortrefflichen Statuenköpfe im Vordergrunde des Interesses stehn mögen, so wenig darf man sich auf sie beschränken, wenn es gilt, sich über das Demeterideal in seinen allgemeineren und in den besonderen Zügen seiner Varianten Rechenschaft zu geben, vielmehr muß eine möglichst breite, aber auch eine möglichst feste Basis der Beurteilung in den erhaltenen Monumenten gesucht werden. Daß aus diesen eben deswegen zunächst alle zweifelhaften auszusondern sind, versteht sich so von selbst, daß es nicht ausgesprochen zu werden brauchte, wenn es sich nicht darum handelte, wenigstens summarisch die unsicheren, also nicht zu berücksichtigenden Denkmäler zu bezeichnen. Als solche aber haben nicht nur die allermeisten Statuenköpfe zu gelten, weil dieselben, abgesehn von den nicht sicher bekannten[b]), zum größten Theil entweder modern[c]) oder als modern verdächtig, oder weil sie unbedeutend oder porträthaft[d]) sind, oder weil ihre Zugehörigkeit zu den Statuen, welche sie tragen, zweifelhaft ist[e]); sondern es muß auch eine beträchtliche Zahl der Köpfe auf den Münzen hier ausgesondert werden, weil es, wie schon erwähnt, vielfach schwer, ja unmöglich ist, dieselben in sicherer Weise von Koraköpfen zu unterscheiden.

Der Apparat, mit welchem man zu arbeiten hat, um ein möglichst allgemein giltiges Urteil über das Ideal des Demeterkopfes zu gewinnen, würde der Hauptsache nach dieses sein. Erstens von Statuenköpfen derjenige der capitolinischen Statue[f]) unter Vergleichung der nächsten Verwandten derselben, d. h. der großen Statue in der Rotunde des Vatican[g]) und der Statue im Giardino Boboli[h]), ferner der Kopf der Statue in der Villa Albani[i]) und drittens derjenige der Statue von Knidos[k]). Daneben sind die Köpfe der Demetergestalten einiger Reliefe, so namentlich des eleusinischen und der beiden pariser[l]) zu berücksichtigen, mit welchen sich die überwiegend hieratisch gehaltenen einiger der besseren Terracotten[m]) vergleichen lassen. Weiter kommt eine Anzahl schöner und in ihrer Bedeutung nicht zweifelhafter Münzen in Frage, welche ihres Ortes namhaft gemacht werden sollen, und endlich werden einige Wandgemälde zu vergleichen sein, obwohl deren heutiger Zustand ein sicheres und eindringliches Urteil er-

---

a) S. Atlas Taf. XIV N. 13 und No. 14.

b) So derjenige der sichern Statue Torlonia bei Clarac, Mus. de sculpt. 430. 776.

c) So derjenige der sichern münchener Statue bei Clarac a. a. O. 434. 789, der florentiner in den Uffizien No. 187 (vgl. Dütschke, Ant. Bildwerke in Oberitalien II. S. 36 zu No. 72.), der Panfilischen das. 438 C. 776 A (Atlas Taf. XIV. No. 24).

d) So derjenige der sichern tunisischen Statue Atlas Taf. XIV. No. 23. der vaticanischen bei Clarac a. a. O. 424. 757.

e) So bei der vaticanischen Statue b. Clarac a. a. O. 431. 778.

f) Atlas Taf. XIV. No. 13 und 20.

g) Atlas Taf. XIV. No. 22.

h) Dütschke, Ant. Bildwerke in Oberitalien II. S. 36 No. 72, in Photographie vorliegend.

i) Atlas Taf. XIV. No. 11.

k) Atlas Taf. XIV. No. 14 und 19.

l) Atlas Taf. XIV. No. 8, No. 2 und No. 5.

m) S. unten Cap. V. Terracotten, besonders unter e.

schwert und auf ihre Wiedergabe in früheren Publicationen, namentlich bei Zahn, kein sicherer Verlaß ist.

Das ältere Ideal nun faßt die Göttin in ihrem Verhältniß zu den Menschen und charakterisirt sie, am klarsten und vollkommensten in der allen anderen Monumenten weitaus überlegenen capitolinischen Statue, als die milde Spenderin des Segens an das Menschengeschlecht, während das jüngere Ideal, ganz besonders die knidische Statue, subjectivere Bewegung in dem Gemüthe der Demeter betont. Demgemäß trägt der Kopf der Göttin, welcher in dem ältesten Repräsentanten dieses Typus, dem eleusinischen Relief, noch in strengen Formen und mit fast herbem Ausdruck gehalten ist, bei der capitolinischen Statue den Ausdruck ruhigen aber durchaus milden Ernstes, welcher bei der vaticanischen Statue sogar bis zu einem Anfluge von Freundlichkeit hinübergeführt ist, der entschiedener zur Geltung kommen würde, wenn der Kopf weniger starr auf dem Halse stünde und die sanfte Neigung desjenigen der capitolinischen Statue besäße. Auf diesen Ausdruck milden und zur Freundlichkeit hinneigenden Ernstes ist offenbar das entscheidende Gewicht zu legen, denn in ihm tritt die ideale Absicht des Erfinders am klarsten zu Tage, in ihm ist zugleich, wenn auch in sehr feiner Weise, der Unterschied des Demeterideales von dem der Hera ausgesprochen. Verstärkt wird dieser Unterschied durch die bei entschieden matronalen Formen, einem ziemlich langen, aber vollen Oval des Gesichtes, fülligen Wangen und sanftgerundetem Kinn, entschieden hervortretende Schlichtheit der ganzen Erscheinung, welche bei den genannten Statuen und bei der viel weniger schönen florentiner im Wesentlichen dieselbe ist. Dem Haare fehlt der Schmuck von Stephane oder Ampyx, nur ein ganz schmales Band, welches zum Halten der Opisthosphendone nöthig ist, liegt hinter dem vordern, ziemlich stark gewellten Theile, während der Scheitel einfach glatt gestrichen und das Haar hinten in eine kleine Haube zusammengefaßt ist, eine Gesammtanordnung, welche sich bei keinem einzigen Herakopfe wiederholt und welche dieser gegenüber etwas ausgesprochen Einfaches, man möchte sagen Häusliches und gewiß beabsichtigt weniger Vornehmes und Prächtiges hat. Dies gilt nicht minder von dem im Übrigen ziemlich abweichend gestalteten Kopfe der Albani'schen Statue (Atlas Taf. XIV. No. 11), welcher ganz mit einer enganliegenden Haube (Kekryphalos) bedeckt ist, aus welcher nur an den Schläfen einige, ziemlich krause Haare hervortreten. Und ziemlich dasselbe wird man auch von dem jüngern Ideal in der knidischen Statue sagen dürfen, wenn man ihren verschleierten Kopf mit verschleierten Heraköpfen vergleicht, bei denen die Stephane, welche dem Demeterkopfe fehlt, auch den Schleier mehr wie ein Schmuckstück, als wie eine Verhüllung wirken läßt. Man wird hiernach schwerlich irren, wenn man diese Schlichtheit, man kann sagen Anspruchslosigkeit als einen charakteristischen Zug im Demeterideal betrachtet, und zwar als einen im Wesen der Göttin tief begründeten und wird sich daher nicht zu wundern haben, ihn in den Reliefen, so verschieden sie unter einander sein mögen, in einer guten Anzahl von Münzen, namentlich den unter No. 1—12, 15 und 16 der VII. Münztafel abgebildeten und endlich in nicht ganz wenigen Vasenbildern wiederzufinden. Viel schwerer wird man sich darüber Rechenschaft geben können, warum er nicht allen Erscheinungen der Göttin gemeinsam ist, namentlich warum er in

überwiegend den meisten an sich so schönen Köpfen auf Münzen (s. No. 13—35 und 37 der VII. Münztafel) einem m. o. w. zierlichen oder stattlichen Aufputz nicht blos in der Haaranordnung und mit dem Ährenkranze, sondern auch mit Ohrringen und Halsbändern Platz gemacht hat. Aber freilich ist dies nicht die einzige Frage, welche den Münzköpfen gegenüber unbeantwortet bleibt, das größere Räthsel ist, wie es zugegangen, daß die Mehrzahl derselben auch von der Matronalität der Demeter gar so wenig bewahrt hat, welche doch nicht nur eine theoretische Forderung, sondern in der überwiegenden Mehrzahl der Monumente aller anderen Kunstgattungen eine unbestreitbare Thatsache ist. Wenn außer den Münzköpfen die Terracottastatuetten der Demeter, diese aber unter Wahrung der Matronalität, von der Schlichtheit der Erscheinung in Statuen und Reliefen abweichen und eine wenigstens in einzelnen Fällen[a]) sehr stattliche Figur bieten, so wird man dies weniger daraus ableiten dürfen, daß es sich hier um Kunstwerke eines untergeordneten Ranges handelt, in denen feinere Züge des Ideales nicht recht erfaßt sind, als vielmehr es daraus zu erklären haben, daß einerseits die Terracotten ganz besonders die große Mysteriengöttin veranschaulichen wollen, welche, was die Gesammtgestalt anlangt, auch in Marmorstatuen weitaus erhabener und großartiger erscheint, als der bisher besprochene Typus[b]) und daß der mächtige Kalathos, mit welchem das Haupt der Demeter in mehren Terracotten bedeckt ist, schon an und für sich dem ganzen Bild etwas Feierliches und Prächtiges giebt, welches auf die Haltung der Figur und namentlich auf die Bildung des Kopfes zurückwirkt.

Auch bei dem jüngern, in erster Reihe durch den Kopf der knidischen Statue vertretenen Ideale fällt das Hauptgewicht auf den Ausdruck, obgleich auch die Formen für die mütterliche Göttin in hohem Grade charakteristisch sind. Der Ausdruck aber, welcher den Kopf der knidischen Statue[c]) sehr bestimmt von dem ältern Idealtypus scheidet und der sich weiterhin bei keiner einzigen Göttin wiederfindet, ist ein so ausgesprochen schmerzlicher, daß man in der That sagen kann, diese Demeter werde ἀπὸ τῆς συμφορᾶς erkannt. Nur daß dieser Schmerz nicht etwa auf ein gegenwärtiges Leiden hinweist oder als ob er etwas Erregtes und Leidenschaftliches hätte; dies ist so wenig der Fall, daß er sich vielmehr mit einem milden Ernst verbindet, in welchem man ein Band zwischen diesem jüngern und dem ältern Typus erkennen könnte. Wie ein Hauch von Wehmuth liegt er auf dem ganzen schönen Antlitz; die leise zuckenden Lippen des sehr bestimmt gezeichneten Mundes und der etwas erhobene Blick der ganz eigenthümlich schwärmerischen Augen, welcher wie suchend in unbestimmte Ferne hinaus geht, sind die einer Frau und Mutter, welche eine alte, nie heilende Wunde durch den Verlust eines geliebten Kindes still im Herzen trägt, eine Trauer, welche sie nicht zeigen will und zu verbergen doch nicht im Stande ist.

Dies aber ist in dem schönen Kunstwerke von einem großen Meister mit einer

a) So besonders in der eleusinischen Figur, abgeb. Archaeolog. Zeitung von 1864. Taf. 191.

b) Vergl. Cap. V. Dritte Classe, besonders die beiden ersten Nummern.

c) Vergl. dessen fein eingehende Analyse in dem Aufsatze Brunns in den Transact. of the R. society of literature Vol. XI. new series p. 7 sq.

solchen Feinheit gegeben, daß man Gleiches oder Ähnliches natürlich so leicht in anderen Denkmälern nicht wiederfinden wird; daß aber diese stille Traurigkeit dennoch nicht dem knidischen Kopf allein eigen ist, sondern daß sie als ein allgemeinerer Zug im Demeterideale der jüngern Zeit gelten darf, wird dadurch bewiesen, daß er sich in wenigstens einer Andeutung in dem schönen Kopfe der delphischen Münze (Münztafel VII. No. 9), gesteigert in demjenigen der tegeatischen Münze (das. 15) und in dem Kopfe des Wandgemäldes aus der casa del questore (Atlas Taf. XIV. No. 10) wiederfindet.

Eine gute Strecke weiter können wir gewisse formale Eigenthümlichkeiten des Kopfes der knidischen Statue durch andere Monumente verfolgen. Daß die verschleierten Demeterköpfe der Münzen (No. 1 — 12), besonders die ersten beiden (Paros und Byzanz), dann No. 4, 5, 9, 10 und 12 (von Petelia, Aphrodisias, Delphi, Leontini und Korinth) eine allgemeine Ähnlichkeit mit dem Statuenkopfe haben, wird man nicht verkennen, No. 1 — 3 und No. 9 insbesondere zeigen aber auch die weichen Formen der Wangen und das füllig gerundete Kinn, welche den Formencharakter des knidischen Kopfes besonders bestimmen, dessen wenig gewelltes, das Licht in gleichmäßig milden Reflexen zurückwerfendes Haar außerdem, entschieden wie blond wirkend, der Δημήτηρ ξανθή oder der flava Ceres entsprechend gearbeitet ist.

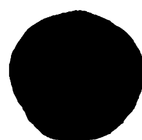
Wenn es schwer ist, über das Demeterideal allgemeiner Giltiges und Zutreffendes zu sagen, das weder nur aus theoretischen Forderungen abgezogen noch ausschließlich an einzelne Monumente angeknüpft ist, so wird dies bei dem Ideale der Kora, so wie unsere monumentale Überlieferung bisher beschaffen ist, fast zur Unmöglichkeit. Denn Alles, was wir an sicheren Koramonumenten besitzen, beschränkt sich, da die Sarkophage, welche ihren Raub darstellen, hier so wenig wie bei Demeter in Betracht kommen und da die Terracotten und die Vasenbilder uns bei der Forschung nach dem Idealtypus der Göttin auch nicht eben viel lehren können, außer den Münzen mit ihrem, zum Theil inschriftlich gesicherten Kopfe (Münztafel VII. No. 38 — 51) hauptsächlich auf zwei ganz, auch mit dem Kopf erhaltene Marmorstatuen, einerseits die von Knidos (Atlas Taf. XV. No. 28), welche einen streng hieratischen Typus zeigt, und andererseits die das Ideal in ungleich freierer Weise wiedergebende neapeler (Atlas Taf. XV. No. 26.) und auf die beiden aus Eleusis stammenden Reliefe, das in der Hadriansstoa in Athen und das in Eleusis bewahrte (Atlas Taf. XIV. No. 6 und 4) und die im Louvre befindlichen (Atlas Taf. XIV. No. 2 und 3). Und diese wenigen Monumente bieten uns Nichts weniger, als ein einheitliches Koraideal, vielmehr die schon früher berührten zwei bestimmt getrennten Typen, den mehr matronalen, der von demjenigen der Demeter prinzipiell gar nicht getrennt werden kann und welchen die beiden Reliefe Atlas a. a. O. 8 und 2 neben den Münzen, und zwar gerade den gesichertsten (No. 38 und 39 des Agathokles mit der Beischrift ΚΟΡΑΣ und den ganz ähnlichen No. 40—44 sowie den kyzikeischen No. 48—51 mit den Beischriften ΚΟΡΗ ΣΩΤΕΙΡΑ und ΣΩΤΕΙΡΑ allein) vertreten, und einen mädchenhaften, welcher uns in erfreulichster Weise in Kopf und Körper der neapeler Statue entgegentritt und sich was den Körper anlangt in einigen anderen Statuen, wie der Borghesischen, von der schon oben die Rede war, und den übrigen Reliefen wiederholt. Daß und warum beide Typen ihre Berechtigung haben, ist schon im Verlaufe dieser Be-


1.


2


3


4

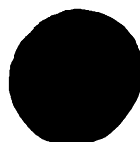

5

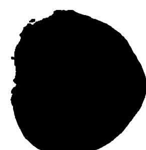

11.


12.


13


14


15

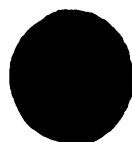

16

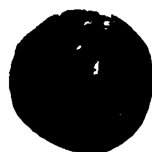

22


23


24


25

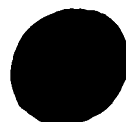

[illegible]


32.


33

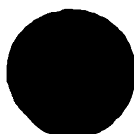

34


35

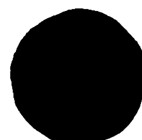

36

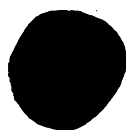

42.


43


44.


45

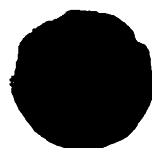

46

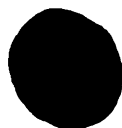

6


7


8.

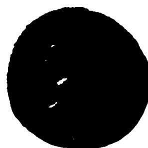

9


10


17


18.


19


20


21


27


28


29


30


31.

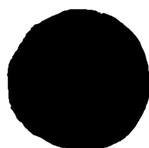

37


38.


39.


40


41.


47.


48


49.


50


51.

Lichtdruck von C. Bolhoevener München.

trachtungen erörtert worden und soll hier nicht wiederholt werden; es kann aber, wie auch bereits erwähnt worden ist, kaum einem Zweifel unterliegen, daß, obwohl in dem ältesten der auf uns gekommenen Monumente, in der Gruppe aus dem Parthenongiebel sich eine feine Unterscheidung zwischen der Mutter und der Tochter findet, die Differenzirung einer specifisch mädchenhaften Kora von der matronalen Demeter der Hauptsache nach der jüngern Periode der Kunst angehört, wie denn die neapeler Kora recht wohl dazu angethan ist, ein Gegenbild zu der knidischen Demeter abzugeben. Vielleicht ist es auch nicht Zufall zu nennen, daß in den beiden eleusinischen Reliefen, wo die Göttinnen gemeinsam handeln oder gemeinsam ein Opfer empfangen, wo es also auf ihr Verhältniß zu einander weniger ankommt, sie vielmehr als τὼ θεώ erscheinen, ihre Unterscheidung auch am wenigsten durchgeführt ist. Daß dagegen in den Münzköpfen der mädchenhafte Koratypus gar so wenig hervortritt, von dem man doch nur etwa in No. 46—48 (von Elaea, Sicilien und Kyzikos) reden kann, ist eben so schwer zu erklären wie die geringe Betonung der Matronalität der Demeter in der überwiegenden Mehrzahl der Münzen.

Von den einzelnen Statuenköpfen soll, da Einzelbüsten der Demeter und Kora nicht vorhanden sind[a]), im V. Capitel bei Gelegenheit der Statuen, zu welchen sie gehören, gesprochen werden.

VIERTES CAPITEL.

Demeter- und Koraköpfe auf Münzen und in geschnittenen Steinen.

1. Münzen.

(Hierzu die Münztafel VII.)

A. Demeter.

a. No. 1. Paros. Arg. Rvs. ΦΙΛΑΝ / ΠΑΡΙ über einem nach rechts gewendeten Ziegenbock. Imhoof'sche Sammlung[b]). Unedirt.

No. 2. Byzanz. Arg. Rvs. Poseidon Münztafel VI. No. 17. Gleiche Sammlung. Mionnet, Suppl. II. 239. 201.

No. 3. Ebendaher. Arg. Rvs. Ähnlich. Gleiche Samml. Mionnet a. a. O. No. 204 (?).

No. 4. Petelia. Ae. Rvs. Zeus blitzwerfend Bd. II. Münztafel II. No. 22. Gleiche Samml. Mionnet, Suppl. I. 347. 1002.

No. 5. Aphrodisias-Plarasa. Arg. Rvs. ΠΛΑΡΑΣΕΩΝ ΚΑΙ ΑΦΡΟΔΙΣΙΕΩΝ ΑΓ / Τ / ΣΩ — ΖΗ Adler auf Blitz. Gleiche Samml. Vergl. Mionnet, Descript. III. 321. 101—5.

---

a) Die beiden Demeterköpfe: 1) aus Lerna im Gymnasium von Nauplia, besprochen von Bursian, Archaeolog. Zeitung von 1855 Anz. S. 57* und 2) aus Apollonia in Epirus im Louvre, besprochen in der Revue critique von 1873 p. 280 sind zur Zeit noch nicht näher bekannt[15]).

b) Liegt in einer Anzahl von Exemplaren mit allerlei sachlich nicht erheblichen Varianten vor.

No. 6. Thebae Thessaliae. Arg. Rvs. ΘΗΒΑΙΩΝ. Protesilaos vom Schiff an's Land gesprungen, andringend. Gleiche Samml. Mionnet, Suppl. III. 528. 150 sq.

No. 7. Metapontum. Arg. Didrachmon. Rvs. ΜΕΤΑΠΟΝΤ. Ähre. Gleiche Samml. Carelli tab. CLII. 66.

No. 8. Perinthus. Ae. Rvs. ΠΕΡΙΝΘΙΩΝ. Demeter schreitend mit zwei Fackeln. Gleiche Samml. Mionnet, Descript. I. 401. 258.

No. 9. Delphi. Arg. Didrachmon. Rvs. ΑΜΦΙΚΤΙΟ. Apollon sitzend. Brit. Museum. Mionnet, Descript. II. 96. 21[a]).

No. 10. Leontini. Ae. Rvs. ΛΕΟΝΤΙΝΩΝ. Verschleierte Frau mit Ähren und Scepter. Imhoof'sche Samml. Torremuzza. N. S. tav. XLI. 16 und 17.

No. 11. Parium. Electr. Rvs. Bekränzter Dreifuß in einem Quadrat. Gleiche Samml. Mionnet, Descript. VI. 625. 91.

No. 12. Corinthus. Arg. Rvs. Ϙ. Vordertheil des Pegasos. Gleiche Samml. Unedirt.

b. No. 13. Metapontum. Arg. Didrachmon. Rvs. ΜΕΤΑ. Ähre, eine Maus auf dem Blatte, Φ. Gleiche Samml. Carelli tav. CLII. 70[b]).

No. 14. Ebendaher. Arg. Didrachmon. Rvs. ΜΕΤΑ. Ähre. ΠΡΟ und Helm. Samml. des Herzogs v. Luynes. Nicht bei Carelli.

No. 15. Tegea. Ae. Rvs. ΤΕΓΕΑΤΑΝ. s. Denkm. d. a. Kunst I. No. 237 und daselbst Wieselers Text. Imhoof'sche Samml. Mionnet, Suppl. IV. 293. 116.

No. 16. Cyzicus. Electr. Doppelstater. Rvs. Viergetheilter Einschlag. Samml. des Herzogs v. Luynes. Revue numismat. 1856 pl. II. 9.

No. 17. Metapontum. Arg. Hemidrachme. Rvs. ΜΕΤΑ. Zwei Ähren, kleine Kreuzfackel. Imhoof'sche Samml. Carelli tav. CLII. 91.

No. 18. Ebendaher. Arg. Didrachmon. ΜΕΤΑ. Ähre. ΑΡΧΙΝ und Seekrebs. Museum in Turin. Ähnl. Carelli CLII. 74 sqq., aber ohne die Beischrift ΔΑΜΑΤΗΡ zum Kopfe der Göttin[c]).

No. 19. Arpi Apuliae. Arg. Didrachmon. Rvs. ΔΑΙΟΥ. Freies Pferd nach links springend. Imhoof'sche Sammlung. Carelli tav. XC. 1—3.

No. 20. Punisch-sicilisch. Au. (Kora?) Rvs. Rechtshin stehendes Pferd, vor ihm drei Punkte. — Gleiche Samml. Müller, Num. de l'anc. Afr. II. 84. 45.

No. 21. Desgleichen. Electr. (Kora?) Rvs. Rechtshin stehendes Pferd, darüber der Uraeus. — Gleiche Samml. Müller a. a. O. 85. 65[d]).

No. 22. Syracusae. Arg. Didrachmon. Rvs. Zeus s. Bd. II. Münztafel II. No. 25. Samml. des Herzogs v. Luynes. Head, Num. chronicle N. S. XIV. pl. 13. No. 8.

No. 23. Ebendaher. Arg. Tetradrachmon. Rvs. Sprengende Quadriga, Ähre im Abschnitt. Gleiche Samml. Head a. a. O. pl. V. 4.

No. 24. Ebendaher. Arg. Tetradrachme des Stempelschneiders ΦΡΥΓΙΛΛΟΣ. Rvs. Sprengende Quadriga. Münzsamml. in München. Streber, Die syracusan. Stempelschneider. Phrygillos, Sosion und Eumenos No. 3[e]).

No. 25. Ebendaher. Arg. Tetradrachmon des Stempelschneiders ΕΥΜ[ηνος]. Rvs. Desgleichen. Imhoof'sche Samml. S. R. Rochette, Lettre au duc de Luynes pl. II. 16[f]).

No. 26. Hicetas. Au. (Kora?) Rvs. ΕΠΙ ΙΚΕΤΑ. Biga nach rechts mit Nike, darüber ein Stern. Gleiche Samml. Mionnet, Descript. I. 333. 56. 19, Suppl. I. 456. 87 sq.[g]).

No. 27. Pheneos. Arg. Didrachmon. (Kora?) Rvs. ΦΕΝΕΩΝ. ΑΡΚΑΣ. Hermes den kleinen Arkas tragend. Mus. Nazionale in Neapel No. 7574. Mionnet, Descript. II. 252. 51.

---

a) Abgeb. das. pl. 72. No. 5, Denkm. d. a. Kunst II. No. 93 und 134. b.

b) Auch bei Mionnet, Planches 64. 6 und Denkm. d. a. Kunst I. 193.

c) Außer den hier mitgetheilten noch eine Reihe nicht wesentlich abweichender Varianten, s. Carelli tab. CLII.

d) Daneben noch eine ganze Anzahl in den Hauptsachen übereinstimmende Varianten.

e) Abhh. d. münch. Akad. 1. Cl. Bd. X.

f) Außerdem noch eine Reihe anderer, in den Hauptsachen nicht wesentlich abweichender Varianten.

g) Vergl. Head a. a. O. pl. X. 1. 2.

No. 28. Syrus. Arg. Rvs. ΘΕΩΝ ΚΑΒΕΙΡΩΝ ΣΥΡΙΩΝ. Zwei Kabiren, Monogramm Imhoof'sche Samml. Mionnet, Suppl. IV. 404. 279.

No. 29. Messenia. Arg. Rvs. ΜΕΣΣΑΝΙΩΝ. Zeus blitzschleudernd mit dem Adler auf der linken Hand rechtshin. British Museum. Unedirt.

No. 30. Metapontum. Arg. Didrachmon. Rvs. ΜΕΤΑ. Ähre. Imhoof'sche Sammlung. Carelli tab. CLII. 65.

No. 31. Ebendaher. Arg. Didrachmon. ΜΕΤΑ. Ähre. ΑΘΑ. Stierkopf. Gleiche Sammlung. Ähnlich Carelli a. a. O. 67.

No. 32 und 33. Boeotia. Arg. Rvs. Poseidon Münztafel VI. No. 8. Gleiche Samml. Mionnet, Suppl. III. 505. 25.

No. 34. Thelpusa. Arg. Demeter Erinys. Rvs. = Münztafel VI. No. 26. Gleiche Sammlung.

No. 35. Hermione. Arg. Rvs. ΕΡ im Ährenkranze. Münzsammlung in Athen.

No. 36. Ebendaher. Arg. Demeter Chthonia. Rvs. Ͼ im Ährenkranze. Imhoof-sche Sammlung. Mionnet, Descript. III. 36. 29 (irrig Eresos zugetheilt).

No. 37. Olbia. Ae. Rvs. ΟΛΒΙΟ. Kniender Bogenschütze und Magistratsname. Gleiche Sammlung. S. Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1865 S. 19. Anm. 2.

B. Kora.

No. 38 und 39. Agathokles. Arg. Rvs. ΑΓΑΘΟΚΛΕΙΟΣ (ΑΓΑΘΟΚΛΕΟΣ). Nike ein Tropaeon aufrichtend. Gleiche Samml. Mionnet, Descript. I. 332. 48 et 49[a]).

No. 40 und 41. Pyrrhos. Arg. Rvs. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΥΡΡΟΥ. Kämpfende Pallas nach links, im Felde, 40. Füllhorn und Blitz, 41. Stern und Blitz. Gleiche Samml. Mionnet, Descript. II. 64. 16[b]).

No. 42. Metapontum. Arg. Rvs. ΜΕΤ. Ähre. Gleiche Samml. Carelli tab. CLII. 88[c]).

No. 43. Syracusae. Arg. Tridrachmon. Rvs. Biga von Nike bekränzt. Gleiche Sammlung. Torremuzza a. a. O. tav. LXXIV. 5.

No. 44. Hieron II. Arg. Drachme Rvs. Gleiche Sammlung. Torremuzza a. a. O. tav. XCVIII. 1.

No. 45. Paros. Arg. Rvs. ΠΑΡΙ. ΑΝΤΙΑ in einem Epheukranze. Gleiche Sammlung. Ähnlich Mionnet, Descript. II. 573. 374.

No. 46. Elaea Aeolidis. Ae. Rvs. ΕΛΑΙΤΩΝ. ΕΓΝΑΤΙΟΣ. Schreitende Pallas. Gleiche Samml. Mionnet, Descript. III. 16. 90.

No. 47. Punisch-sicilisch. Electr. Rvs. Gleiche Samml. Müller a. a. O. 84. 48.

No. 48. Cyzicus. Ae. Rvs. ΚΥΖΙΚΗΝΩΝ ΝΕΩΚ. Aufgerichtete Schlange. Gleiche Sammlung. Mionnet, Descript. II. 530. 96[d]).

No. 49. Ebendaher. Arg. Rvs. ΚΥΖΙ. Löwenkopf, Beizeichen: Stern. Gleiche Sammlung. Mionnet, Suppl. V. 307. 146.

No. 50. Ebendaher. Arg. Rvs. ΚΥΖΙ. Apollon sitzend. Gleiche Samml. Mionnet, Suppl. a. a. O. No. 148. 149.

No. 51. Ebendaher. Arg. Rvs. ΚΥΖΙΚΗΝΩΝ. Löwenkopf nach links, darüber Thunfisch, hinten Kantharos. British Museum. Ähnlich Mionnet, Suppl. V. 307. 147.

Die hier aus einer weit größern Anzahl als die schönsten und interessantesten ausgewählten Münzen sind ohne Rücksicht auf ihre Prägestätten nach Maßgabe ihrer Typenverwandtschaft so geordnet, daß ihre Zusammenstellung ohne Weiteres eine Reihe bemerkenswerther Thatsachen vor die Augen führt, auf welche hier nur mit wenigen Worten hingewiesen zu werden braucht.

---

a) Abgeb. Denkm. d. a. Kunst I. No. 259.
b) Abgeb. Denkm. d. a. Kunst I. No. 260.
c) Vergl. R. Rochette, Lettre au duc de Luynes pl. IV. 34/35.
d) Vergl. Denkm. d. a. Kunst II. No. 101.

Zuerst zeigt die Vergleichung der ersten zwölf mit den folgenden vierundzwanzig Demetermünzen, daß es sich um zwei in ihren Grundlagen verschiedene Typenreihen handelt, welche im Verzeichniss durch *a* (No. 1—12) und *b* (No. 13—36) unterschieden sind. Die erstere Reihe, deren Typus außer in den für die Tafel ausgewählten Münzen noch durch solche von Syrakus (Head a. a. O. XIV. 8), einer unsichern sicilischen Stadt (Torrem. III. 6), von Istros (Ae. Imhoof), Kyzikos (Berlin 163), Lysimachia (Ae. Imhoof) und Bisanthe (Mionnet, Kleine Pastensammlung) vertreten ist, wird nicht allein dadurch charakterisirt, daß sie Demeter, wie die Statue von Knidos, mit dem Schleier ausgestattet zeigt, welcher in No. 13 und 14 noch in einem Rest, in einem nur schmuckhaft wirkenden, leichten, vom Hinterhaupt herabhangenden Tüchlein erhalten, bei der größern Anzahl der übrigen Münzen dagegen völlig beseitigt ist, sondern diese erste Typenreihe hebt sich auch dadurch von der zweiten bedeutend ab, daß sie eine beträchtliche Anzahl m. o. w. bestimmt ausgesprochener matronaler Köpfe enthält, so namentlich No. 1—5, 8, 9, 12, während diese in der zweiten Reihe selten sind und vielleicht nur in No. 15, 22 und 28 ganz unzweifelhaft vorliegen.

Zweitens stellt sich die gewiß überraschende Thatsache heraus, daß während unter den Münzen einer und derselben Prägestätte oder nachbarlicher und verwandter Provenienz mancherlei, wenn auch nicht überall tief greifende Verschiedenheiten stattfinden (vergl. z. B. No. 2 und 3 von Byzanz, No. 7, 13, 17, 18, 35 und 36 von Hermione, No. 22—25 von Syrakus, wo die Variationen die relativ stärksten sind), andererseits unter den Münzen völlig von einander unabhängiger und weit getrennter Prägestätten sich zum Theil auffallende Ähnlichkeiten herausstellen, so, um nur auf einige Beispiele aufmerksam zu machen, zwischen No. 1 und 2 von Paros und Byzanz, No. 15 und 16 von Tegea und Kyzikos, No. 31 32 und 33 von Metapont und Boeotien[a]), eine Erscheinung, welche doch nur aus dem Zurückgehn der verschiedenen Stempelschneider auf gemeinsame Vorbilder erklärt werden kann und so mittelbar das Vorhandengewesensein verschiedener, maßgebender Demetertypen auch in anderen Kunstarten bezeugt, von denen wir statuarisch nur den Typus der Statue von Knidos als die ungefähre Grundlage des in den Münzen No. 1 und 2 vertretenen nachzuweisen im Stande sind.

Drittens zeigen die Münzen der zweiten Reihe, daß unter den Stempelschneidern ein Demetertypus weitaus am meisten gäng und gebe war[b]), welcher nicht allein von den in Statuen, Terracotten und Reliefen vertretenen am stärksten abweicht und sich eigentlich nur in den Wandgemälden wiederfindet, sondern welcher unserer Idealvorstellung von der Göttin, wie dies schon im vorigen Capitel

---

a) Ein weiterer sehr verwandter Typus ist von Gela (Mionnet, Kleine Pastensamml. No. 239) und ein ziemlich nahe verwandter liegt in einer Erzmünze von Eleae in Thesprotien (brit. Mus., Rvs. ΕΛΕΑΙ. Kerberos) vor.

b) Dieser Typus liegt in der Hauptsache außer in den für die Tafel ausgewählten Münzen noch vor in solchen von Herakleia in Lucanien (München), Centuripae (Imhoof), Entella (derselbe), Panormus (derselbe), des Hieronymos (Mus. S. Angelo No. 9746), Phintias von Agrigent (Berlin), Bottike in Chalkidike (Imhoof), Lokri Opuntii (Berlin), Pransus Cretae (Mionnet, Kl. Pastensamml.), Eresos auf Lesbos (daselbst), Parion (Elektr. unsicher, Imhoof) und Tripolis Phoeniciae (Mionnet, Kl. Pastensamml.). Außerdem liegt er den Ceresköpfen auf römischen Münzen der gentes: Cassia, Critonia, Furia, Julia, Maria (Cohen, méd. consul. 81. 6, 117. 1, 146. 17, 158. 21, 206. 8) zum Grunde.

hervorgehoben ist, eigentlich am wenigsten entspricht, indem er ganz besonders eine Jugendlichkeit und eine schmucke Schönheit zeigt, welche mit dem mütterlichen Wesen der Demeter nicht übereinstimmt. Es muß deswegen auch an diesem Punkte nochmals ausgesprochen werden, daß wir in den Münzen Demeter- und Koraköpfe nach inneren Gründen, welche in den Typen selbst liegen, mit Sicherheit nicht zu unterscheiden vermögen, und zwar nicht deswegen, weil mehren der allersichersten Koraköpfe (No. 37 und 38 mit Inschrift, No. 39 ganz übereinstimmend, No. 42 und 43, No. 48 und 49 mit Inschrift, No. 50) das specifisch Jugendliche und Mädchenhafte abgeht, denn das würde sich unschwer erklären lassen[a]), sondern deswegen, weil die Demeterköpfe in ihrer Mehrzahl etwas specifisch Jugendliches, wenn auch nicht grade Mädchenhaftes besitzen. Es ist ja freilich wohl möglich, daß mit einigen, vielleicht mit mehren der besonders jugendlichen Köpfe, wie No. 13 und 14, 20, 21, 23, 25—27 nicht Demeter, sondern Kora gemeint sei, wie dies zum Theil schon im Verzeichniß (bei No. 20, 21, 27) angedeutet ist; allein durchweg bei diesen Nichts weniger als matronalen Köpfen, von denen z. B. No. 18 von Metapont durch die Beischrift ΔΑΜΑΤΗΡ als Demeter gesichert ist, an Kora zu denken ist offenbar nicht gerechtfertigt und wird auch durch Vergleichung der innerlich verwandten Bildungen in den Wandgemälden verboten, in welchen Demeter ganz unzweideutig bezeichnet und jeder Gedanke an Kora ausgeschlossen ist[b]). Jeder Versuch aber zwischen der Mutter und der Tochter in diesen unter sich verwandten Münzköpfen nach äußerlichen Merkmalen zu unterscheiden, wie z. B. nach dem hinten aufgebundenen oder dem in m. o. w. reichen Locken auf Hals und Nacken herabfallenden Haar (s. No. 13 u. 14, 19—21, 24—27 einerseits und No. 17, 18, 22, 23, 28 und 29 andererseits für Demeter, No. 44 und 46 einerseits und No. 37—43 andererseits für Kora), oder nach dem Mangel oder Vorhandensein von Schmuck, Halsbändern und Ohrringen (siehe No. 24 und 29 ohne Ohrringe, No. 13, 17, 19, 29 ohne Halsband, No. 20, 21, 26, 27 mit beiden Schmuckstücken für Demeter, No. 40, 41, 45 ohne Ohrringe, No. 40, 44, 45, 49 und 50 ohne Halsband, No. 37—39, 43, 46 und 47 mit beiden Schmuckstücken für Kora), auch jeder Versuch nach diesen äußerlichen Merkmalen zwischen beiden Göttinnen zu unterscheiden führt zu nur sehr zweifelhaften und keinerlei Überzeugung erweckenden Ergebnissen.

Weiter darf nun aber auch nicht übersehn oder verschwiegen werden, daß der hier in Rede stehende Demetertypus der Münzen nicht allein, wie gesagt, demjenigen anderer Kunstgattungen und unserer Idealvorstellung am wenigsten entspricht, sondern daß er sich auch dadurch als der am wenigsten specifische zu erkennen giebt, daß er von demjenigen der Arethusa oder Artemis Potamia auf syrakusischen und punisch-sicilischen Münzen innerlich so gut wie gar nicht und äußerlich nur durch das Beiwerk des Ähren- anstatt des Schilfblätterkranzes zu unterscheiden ist, was am meisten, aber durchaus nicht allein von den syrakusischen Münzen No. 23—25 gilt, welche den Demeterkopf so gut wie den der Arethusa oder Artemis von kleinen Delphinen umspielt zeigen. Wäre nun diese Erscheinung auf syrakusische oder allgemeiner sicilische Münzen beschränkt, so

---

a) Vergl. oben S. 427.

b) Vergl. Atlas Taf. XIV. No. 9. und Cap. VIII. Wandgemälde α.

möchte sie, ohne ihr Auffallendes zu verlieren, sich aus der Vorliebe für diesen an und für sich und ganz abgesehn von seiner Bedeutung so schönen und gefälligen Typus erklären lassen, der, kunstgeschichtlich nach und nach zu seiner ganzen Schönheit entwickelt, festgehalten und verwendet wurde, wenngleich er für Demeter nicht eigentlich der passendste und auch für Kora, falls man diese zu erkennen vorzieht, wenigstens kein specifischer war. Auffallend ist die Erscheinung um so mehr, als neben diesem Typus in Syrakus selbst ein freilich verwandter, aber dennoch zur Darstellung Demeters ungleich passender umgewandelter, No. 22, vorkommt. Aber fast unerklärlich wird die Thatsache, daß der sicilische Arethusa- oder Artemistypus — denn daß er originaler Weise diese Bedeutung hatte, läßt sich nicht bezweifeln — auch außerhalb Siciliens und zwar so vielfach und nicht allein in der Nähe, wie z. B. in Metapont (No. 13, 14, 17 und 18) und Arpi in Apulien (No. 19), sondern auch z. B. in Pheneos in Arkadien (No. 27) und ähnlich in Messenien (No. 29) und für die Demeter Chthonia von Hermione (No. 36) verwendet worden ist.

Im Übrigen sind nur noch ein paar Einzelheiten zu bemerken. So zunächst, daß die, die Bestimmung sichernde Ährenbekränzung nur bei den Köpfen 7, (8?), 15 und 34 fehlt, bei dem letzten, welcher die Demeter Erinys mit in der That an Erinnyen erinnernden Zügen darstellt, leicht erklärlicher Weise, bei No. 15 offenbar deswegen, weil auch dieser tegeatische Kopf die leidende, ihr Kind suchende Göttin mit dem Ausdruck schmerzlicher Erregung darstellt, also in einer Lage, welcher jede Bekränzung, besonders aber die mit der Segensfrucht widersprechen würde. Nur für den Metapontiner Kopf No. 7, welcher durch die vor ihm angebrachte Kreuzfackel gesichert ist, liegt der Grund nicht so klar vor, warum die Bekränzung unterdrückt ist. Bei dem perinthischen No. 8 ist dies zweifelhaft, indem der Hauptschmuck auch als eine Stephane erklärt werden kann, welche dann neben der ganz kleinen, welche der metapontiner Kopf No. 32 zwischen den Ähren, kaum sichtbar im Haare trägt, das einzige Beispiel dieses Schmuckes bei einem Demeterkopf in Münzstempeln bietet. Ebenso ist es eine nur ein Mal, in der Münze von Olbia No. 37 vorkommende Eigenthümlichkeit, daß der Kopf der Demeter außer mit einem Ährenkranze mit einer Thurmkrone geschmückt ist, wodurch sie, wie Stephani (a. a. O.) bemerkt hat, als die Stadtgöttin von Olbia erklärt wird, ähnlich wie man in demselben Sinne der Artemis auf Münzen von Chersonnesos eine Thurmkrone gegeben hat. Und nicht minder vereinzelt ist der stephanosartige Kopfschmuck der Demeter von Hermione No. 35.

Von sonstigen Attributen der Göttin sind außer der von ihr in der tegeatischen Münze No. 15 auf der Schulter getragenen großen Fackel, diejenige zu erwähnen, welche gleichsam wie ein Beizeichen den Köpfen No. 22 und 26 zugefügt ist, während an deren Stelle in No. 14 und 19 eine lose Ähre und hinter dem leontiner Demeterkopfe No. 10 ein Pflug angebracht ist und die perinthische Münze, die einzige, welche anstatt des Kopfes ein Brustbild der Göttin trägt, auch die einzige ist, welche diese mit dem in der Hand gehaltenen Büschelchen von Ähren und Mohn ausgestattet zeigt. Was sonst als Beizeichen in den Münzfeldern erscheint, wie Helm, Gefäßchen und Füllhorn in No. 40, 42, 43, 44 ist nicht auf die Göttin zu beziehn, was bei dem Stierköpfchen vor dem Halse der kyzikener Kora No. 49 zweifelhaft sein mag.

---

2. Geschnittene Steine.

So mancherlei weibliche Köpfe und Brustbilder in geschnittenen Steinen auch von verschiedenen Seiten auf Demeter und Kora bezogen sein mögen, so wenige derselben können als echt und als richtig bestimmt gelten. Es lohnt nicht die Mühe, auf alle unrichtig oder mit größerer oder geringerer Willkür hieher gezogenen Steine ablehnend einzugehn; welcher Kundige wird heutzutage zweifeln, daß Brustbilder mit dem Füllhorn wie z. B. bei Lippert, Daktyl. Mill. I. pars 1. No. 103, 104, 109 (Abdrücke I. No. 93—95.), in der Stosch'schen Sammlung Cl. II. Abth. 5. No. 221 und 222, in der Cades'schen großen Abdrucksammlung I. D. No. 1, 2, 6 u. a. dgl. m. nicht Demeter, sondern Tyche oder Fortuna angehn. Bei anderen, wie z. B. den Abdrücken bei Cades No. 3—5 und 9, aber auch bei dem pariser Cameo bei Chabouillet, Catal. général etc. No. 58, abgebildet bei Lenormant, Nouv. gal. myth. pl. 51. No. 4 ist die Richtigkeit der Bezeichnung mindestens zweifelhaft und bei dem, dem letztern Stein entsprechenden Cameo der Poniatowskyschen Sammlung, von dem ein Abdruck bei Cades a. a. O. No. 7, kommt der Verdacht der Unechtheit hinzu. Noch andere Steine wie der Carneol bei Stosch a. a. O. No. 224 oder derjenige unbekannten Besitzes bei Cades a. a. O. No. 8 sind durchaus unbedeutend und verdienen keine nähere Erwähnung und über einige endlich, welche ich nur aus Katalogen kenne, wie z. B. bei Chabouillet a. a. O. No. 55 steht mir kein Urteil zu. Nach dem Vorstehenden kann hier nur

die Carneolgemme des berliner Museums, bei Tölken, Erklärendes Verzeichniß S. 459, 3. Classe No. 211. a. genannt werden (s. Gemmentafel IV. No. 1.), welche einen auch in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 93. b. als einzigen abgebildeten schönen Demeterkopf bietet, mit Ähren bekränzt, verschleiert wie die Köpfe in der ersten Classe der Münzen und fast so jugendlich wie manche unter denjenigen der zweiten Classe, dem Typus nach am nächsten verwandt mit den Demeterköpfen der Münzen von Delphi (No. 9) und von Tegea (No. 15).

FÜNFTES CAPITEL.

Die Statuen der Demeter und der Kora.

---

1. Demeter.[16])

Die statuarischen Typen der Demeter sind zu oberst in Darstellungen der sitzenden (erste Reihe) und der stehenden Göttin (zweite Reihe) einzutheilen. Nicht als ob die beiden Reihen eine auch nur annähernd gleiche Zahl von Exemplaren oder vollends von Typenclassen enthielten, denn der sitzenden Statuen sind bisher sehr wenige bekannt. Aber diese, denen analoge Typen in Münzen, Reliefen und

Gemälden zur Seite treten, genügen, um die Classe als solche zu bezeichnen, deren Exemplare jeden Augenblick durch neue Funde vermehrt werden können. Geschieht dies, so wird man unter den Statuen der sitzenden Demeter vielleicht, wie unter denen der stehenden, verschiedene Typenclassen zu unterscheiden und das gegenseitige kunstgeschichtliche Verhältniß beider Reihen zu bestimmen im Stande sein, während wir bis jetzt die wenigen Exemplare der ersten Reihe nur als ein Ganzes (erste Classe) zu fassen und über ihre kunstgeschichtliche Stellung zu den Typenclassen der zweiten Reihe nicht abzusprechen vermögen.

a. Erste Reihe. Erste Classe.

Sitzende Statuen.

Die einzige vollkommene sichere Marmorstatue ist:

No. 1. Die 1858 gefundene Statue von Knidos im britischen Museum[a]). Die äußerliche Beglaubigung des der Statue schon von ihrem Entdecker, Newton beigelegten Demeternamens liegt in ihrem Fundort, einem inschriftlich beglaubigten Temenos der Demeter, Persephone und des Hades (Pluton) Epimachos[b]), die innerliche in dem Charakter der ganzen Figur, besonders aber in demjenigen ihres schon oben (S. 447 f.) besprochenen Kopfes[c]), so daß die ganze Verkehrtheit einer Skepsis um jeden Preis dazu gehört, an der Richtigkeit der Benennung zu zweifeln, weil »kein weiteres Emblem vorhanden ist, welches die Göttin kennbar machte«. Welches die Attribute waren, mit denen die Statue wohl ziemlich unzweifelhaft ausgestattet gewesen ist, können wir mit Sicherheit allerdings nicht sagen; die Hand des bis zum Ellenbogen erhaltenen, leicht erhobenen linken Armes kann das Scepter so gut wie die lange Fackel aufgestützt haben, wird aber mit dem einen oder dem andern dieser Attribute wahrscheinlich zu denken sein, während der etwas weniger erhaltene Stumpf des rechten Armes uns nöthigt, die Frage offen zu lassen, ob die Göttin in der rechten Hand ein zweites Attribut hielt, oder nicht. Dieselbe sitzt in völliger Ruhe auf einem lehnelosen Polstersitze mit zierlich ornamentirten Füßen in eigenthümlicher und nicht ganz fehlerloser Weise so tief in das Polster eingesunken, daß die Oberschenkel unterwärts nicht allein wie abgeschnitten aussehn, sondern daß sie etwas zu kurz gerathen scheinen und der ganze Körper der Figur etwas Gedrücktes erhält. Sehr schön dagegen ist die Gewandung, namentlich das über den Ärmelchiton gelegte, wie aus feinem Stoffe bestehende Himation gearbeitet, welches als ein linder, eng anliegender Schleier das Haupt bedeckt, unter dem rechten Arme hindurchgezogen, in reichlichen, feinen Falten über die Brust und den linken

---

a) Abgeb. bei Newton, Discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae pl. 53, vergl. Text p. 375 sqq.; s. Atlas Taf. XIV. No. 19. und vergl. das. No. 14. den Kopf allein, denselben auch bei Brunn: The Demeter of Knidos in den Transact. of the R. society of litterature Vol. XI. New series. Vergl. noch Bötticher im Katalog des berliner Gypsmuseums 2. Aufl. No. 732.

b) Vergl. bei Newton a. a. O. pl. 89. No. 14 und im Texte p. 405 sq. und über den ganzen Platz und mehre andere auf demselben gefundene, auf Demeter und Kora, sowie auf die sie umgebenden Gottheiten bezügliche Inschriften S. 375 sqq.

c) Vergl. auch Brunn a. a. O. p. 2 sq.

Oberarm geworfen, den untern Theil des Körpers und seine Bekleidung als eine fast durchsichtige Hülle umgiebt. Der aus einem eigenen Stücke schönen parischen Marmors gearbeitete, in den Körper mit einer feinen Fuge eingelassene Kopf ist grade aufgerichtet und ganz leicht nach der linken Seite gewendet, so daß der Statue, so subjectiv bewegt der Ausdruck ihres Antlitzes sein mag, die ganze Ruhe der Haltung gewahrt bleibt, welche sie in hervorragendem Maß als ein Tempelbild charakterisirt.

Eine große Verwandtschaft mit dem in dieser schönen Statue vertretenen Typus zeigt trotz manchen Abweichungen im Einzelnen

No. 1. b. Die im Frühling 1872 bei dem s. g. »Campo Verano« (bei der Kirche S. Lorenzo vor Rom) innerhalb ihrer heiligen Nische gefundene und seit dem Herbste desselben Jahres innerhalb der wieder aufgebauten Nische im Hofe des capitolinischen Museums aufgestellte, inschriftlich[a]) bezeichnete Statuette der Terra Mater[b]). Ja diese Verwandtschaft ist der Art, daß man die Terrafigur aus dem Demetertypus abgeleitet nennen darf, was bei der überaus nahen Parallele zwischen Terra und Ceres in römischer Auffassung[c]) als ein ganz natürliches Verfahren erscheint. Die Priorität und Originalität wird hierbei dem Demetertypus schon deswegen zuzusprechen sein, weil Demeter die von der griechischen Kunst in ihren lebendig schaffenden Perioden, von welchen doch allein solche Typen erfunden worden sind, ungleich häufiger dargestellte Göttin, eine thronende Gaea dagegen, wie diejenige zwischen den stehenden Figuren der Demeter und Kora in Patrae, aus unbekannter Zeit[d]) ziemlich vereinzelt ist. Allerdings kommt eine verschleiert sitzende Gaea außer in dem bekannten Relief in Verona[e]) auch sonst noch einige Male in Grabreliefen[f]) und in einem Wandgemälde[g]) vor; es braucht aber nicht näher dargethan zu werden, daß und warum diese Typen nicht als die originalen, auf Demeter erst übertragenen gelten können.

Die Terrafigur im capitolinischen Museum nun weicht in den feineren Motiven der Gewandung und in einigen Bewegungsmotiven, namentlich in der Wendung des mit Ähren bekränzten Kopfes so weit von der knidischen Statue ab, daß man nicht entfernt von einer Copie dieser bei ihr reden kann, sie stimmt aber andererseits wie im Sitzen auf einem lehnelosen Polstersessel mit zierlich reich ornamentirten Füßen so auch im Allgemeinen der Composition in dem Grade mit ihr überein, daß man sie als derselben Typenreihe angehörig betrachten und in ge-

---

a) TERRAE MATRI·S· || A · HORTENSIVS·CERDO DEAE PIAE || ET·CONSERVATRICI·MEAE·D·D·

b) Abgeb. im Bullettino della commissione archeologica municipale [di Roma] 1872 Novembre tav. 3., vergl. p. 24 sq., s. Atlas Taf. XIV. No. 17. Die Statuette ist mit der Basis m. 0,826 hoch, ergänzt ist der rechte Arm mit der Schale.

c) Vergl. Preller, Röm. Mythol. S. 402 f. und besonders den Ausspruch Varros R. R. III. 1. 5: nec sine causa Terram eandem appellant matrem et Cererem; auch Ovid. Fast. I. vs. 673. Für griechische Verhältnisse vergl. Welcker, Griech. Götterl. I. S. 321 ff.

d) Pausan. VII. 21. 11.

e) Maffei, Mus. Veron. tab. 51 No. 9, Denkm. d. a. Kunst II. No. 329.

f) Vergl. Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O.

g) S. Mon. dell' Inst. von 1866 (Vol. VIII.) tav. 28. 3.

wissen Stücken zur Ergänzung der Demeter von Knidos benutzen kann. So in dem leicht gehobenen, gewandbedeckten linken Arme, der auf ein langes, eigenthümlich gestaltetes Scepter gestützt ist, welches in seiner Gliederung durch Ringe, welche an die Knoten eines Halmes erinnern[a]) und dadurch, daß es aus dünnen Stäbchen zusammengesetzt zu sein scheint, der langen Fackel Demeters sehr ähnlich ist, ohne in der That eine solche zu sein, wie die Bekrönung mit einer stilisirten Granatblüthe zeigt. Auch in der Haltung des ruhig vorwärts gesenkten rechten Armes stimmen, soweit derselbe bei der knidischen Statue erhalten, bei der capitolinischen echt ist, beide Figuren überein. Und da bei der capitolinischen die Haltung eines Attributes — ob einer Patera, wie der Ergänzer angenommen hat, mag dahinstehn — wahrscheinlich genug ist, so bietet dies ein neues Argument dafür, daß auch die rechte Hand der Demeter von Knidos mit einem Attribut, einem Ährenbüschel etwa, ausgestattet, ihre linke Hand vielleicht ganz so, wie diejenige der capitolinischen Figur auf eine schlanke lange Fackel gestützt gewesen sei.

Vielleicht würde man am besten thun, auf die Anreihung irgend einer zweiten Statue an diejenige von Knidos ganz zu verzichten und diese vor der Hand als einzige Vertreterin des, wie andere Monumentgattungen beweisen, weiter verbreitet gewesenen Typus der sitzenden Demeter hinzustellen, weil von Sicherheit in der Benennung auch nur einer zweiten Statue keine Rede sein kann. Indessen liegt doch für wenigstens noch einige Bilder eine gewisse Wahrscheinlichkeit vor, daß ihnen der Demetername eher als ein anderer zukomme, und so mögen sie hier angeführt werden, wäre es auch aus keinem andern Grunde, als um die allgemeinere Aufmerksamkeit auf sie zu richten und eine mehrseitigere Prüfung der Anwendbarkeit des Namens der Demeter auf sie zu veranlassen.

Eine solche Statue ist:

No. 2, diejenige, welche sich aus Farnesischem Besitz im Museum von Neapel befindet[b]). Allerdings gehören alle Theile dieser Statue, auf welche sich mit Sicherheit eine Nomenclatur würde gründen lassen, der Kopf sowie die Hände, die mit einem Ähren- und Mohnbüschel im Schooße ruhende rechte und die eine kurze Fackel erhebende, wahrscheinlicher auf eine lange dergleichen aufgestützt zu denkende linke, der Ergänzung durch den Bildhauer Andrea Calì an, allein einmal eine gewisse Ähnlichkeit im Dasitzen und in dem Sessel selbst mit der Statue von Knidos und sodann der unmittelbare, wenn auch nicht leicht zu definirende Eindruck des Originales in seiner würdevoll ruhigen, aber nicht imposanten Haltung, endlich die genaue Übereinstimmung in der Bekleidung, dem langärmeligen Chiton mit Überschlag und dem Himation (vergl. auch No. 4) mit zwei stehenden Statuen derselben Sammlung (unten No. 22 und No. 23), welche freilich ebenfalls in ihrer Bedeutung unsicher, aber in Vergleichung mit wiederum anderen wahrscheinlicher Demeter, als sonstwie zu benennen sind, legen, wie

---

a) Der römische Herausgeber, C. L. Visconti (Bull. a. a. O. p. 26) redet von »uno lungo scettro, ch' è una specie di ferula.«

b) In Gerhards und Panofkas Neap. ant. Bildwerken No. 72, bei Finati, Il regal mus. Borbon. No. 101, abgeb. bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 420 A. No. 780.

auch schon Gerhard ausgesprochen, für diese Statue den Gedanken an Demeter näher, als für manche andere.

Weiter wird man etwa noch nennen dürfen:

No. 3, eine m. 0,50 hohe Statuette von italischem Marmor und sehr geringem Kunstwerth aus Mattei'schem Besitz in der Blundell'schen Sammlung in Ince-Hall, Lancashire[a]). Von den der Statuette beigelegten Namen verdient der Clarac'sche »Kybele« keine Widerlegung; denjenigen einer »Cerespriesterin« hat Michaelis a. a. O. (nach brieflicher Mittheilung) nur als den in den Monum. Mattheiana gebrauchten wiederholt und denjenigen einer »Tellus« besonders durch das Rind und die Ähnlichkeit mit der capitolinischen Statuette (No. 1. b.) veranlaßt, angewendet. Möglich, daß damit das Richtige getroffen ist und daß es sich hier, wie bei der capitolinischen Statuette um einen aus dem Demetertypus für Tellus abgeleiteten handelt. Aber auch gegen die Anwendung des Demeternamens auf die Blundell'sche Statuette wird sich kaum ein positiver Grund anführen lassen, während für denselben nicht allein spricht, daß der Stier, als der Ackerstier nämlich, wenn nicht als ein Opferthier der Göttin[b]) und das Schwein als ihr gewöhnliches Opferthier[c]) passend mit Demeter verbunden sind, sondern auch, daß ihr der erstere in der kleinen Bronze von Strawberry-Hill (No. 4), welche auch eine Patera mit Kornähren in der rechten Hand hält, auf den Knieen liegt[17]), während das Schwein, im Arme getragen oder an den Hinterbeinen gehalten, das allergewöhnlichste Attribut der Demeter oder ihrer Priester in Terracottastatuetten bildet (s. unten). Über die Bedeutung des von Clarac für einen Altar erklärten Gegenstandes neben dem Stiere, welcher Conze vor dem Original unverständlich blieb, wird man sich Abbildungen gegenüber zu bescheiden haben, derjenige neben dem Schwein aber hat in der That das Aussehn eines runden Altars und würde sich als ein solcher neben dem Opferthiere gar wohl verstehn lassen. Neben dem Stiere zeigt Claracs Zeichnung den Vorderkörper eines Schafes oder Widders, den er auch in seinem Text erwähnt, während dies bei den neueren Berichterstattern über die Blundell'sche Sammlung nicht der Fall ist. Ist der Widder in der That vorhanden, so wird er sich der Statue als einer solchen der Demeter beigegeben nicht allein und nicht sowohl nach Analogie des Localcultus einer auf den Schutz der Schafheerden bezüglichen »Demeter Malophoros« im megarischen Hafenorte Nisaea[d]) verstehn lassen, mit dem großer Mißbrauch getrieben worden ist, als

---

a) Abgeb. in den Monumenta Matthaeiana Vol. I. tab. 71, in den Engravings and Etchings of sepulchral Monuments etc. in the coll. of Henry Blundell at Ince 1809 pl. 31, wiederholt bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 396 C. No. 662a. Vergl. noch Waagen, Treasures of art in Great Britain III. p. 245, Conze, Archaeol. Zeitung 1864 Anz. S. 221* XXXI, Michaelis das. 1874. (N. F. VII.) S. 24 No. I. Nach Conze ist der Kopf eingesetzt, aber alt, nach Michaelis die Gesichtsmaske außer Nase und Kinn alt, aber von anderem Marmor, als der Körper und nicht zugehörig, die rechte Hand und die Schale theilweise alt; neu nach Conze der Hals, der Schleier, die Hände, der Kopf des kleinen Stieres; dagegen alt das Schwein, unverständlich der Gegenstand neben dem Stiere. Das Schaf neben diesem bleibt bei C. und M. unerwähnt.

b) Vergl. Gerhard, Über den Bilderkreis von Eleusis II. (Ges. akad. Abhh. II.) S. 397. Anm. 165, Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1869 S. 51.

c) Vergl. Gerhard a. a. O. Anm. 166, Stephani a. a. O. pour l'année 1859 p. 92, pour l'année 1862 S. 41 und 46.

d) Pausan. I. 44. 3.

vielmehr, vielleicht zusammen mit dem Stier allgemeiner auf den Heerdenschutz der Ackergöttin zu beziehen sein, wozu der 137. Vers des kallimacheïschen Hymnus auf Demeter[a]) doch wohl unbedingt berechtigt.

Hiermit dürften aber auch diejenigen sitzenden Marmorstatuen genannt sein, in denen man für jetzt mit einiger Wahrscheinlichkeit Demeter erkennen darf[18]); von Kleinbronzen kommt hinzu:

No. 4, eine 1 Fuß hohe Statuette in Strawberry-Hill in Middlesex[b]) von untergeordnetem Kunstwerthe. Die Figur, deren gegenwärtiger Sitz, der wie ein behauener Stein aussieht, trotz Claracs entgegenstehender Annahme wohl unzweifelhaft für modern gelten darf, sitzt da, bekleidet mit einem langärmeligen und gegürteten Chiton sowie einem Himation, welches nur mit einem Zipfel auf der linken Schulter liegt und über den Schooß und die Beine geworfen ist. Sie ist nicht mit einem Schleier versehn, sondern trägt, was bei Demeter ein seltenes Vorkommniß ist (oben S. 443), eine Stephane im Haar. In der rechten Hand hält sie eine flache Schale, in welcher zwei »Kornähren« (ears of corn, Specim. a. a. O.), nicht »Körner« (Denkm. d. a. Kunst a. a. O.) noch auch »des fruits« (Clarac) liegen, in der linken ein rundliches Gefäß, welches Müller-Wieseler als vielleicht für Honig bestimmt betrachten, während Clarac in demselben ohne alle Wahrscheinlichkeit den Kykeontrank wittert. Auf den Knieen der Göttin liegt ein vierfüßiges Thier, welches Clarac[c]) bestimmt unrichtig als ein Hirschkalb betrachtet, während alle sonstigen Erklärer und insbesondere die Herausgeber der Specimens, welche das Original vor Augen hatten, ein Rind erkennen, welches die Herausgeber der Specimens näher als Kuh bestimmen, während Wieseler, Gerhard und Michaelis von einem Kalbe reden. Fehlen die Hörner originaler Weise, so wird man bei dieser Bezeichnung stehen zu bleiben haben, während es einer erneuten Untersuchung vorbehalten bleiben muß, zu entscheiden, ob nicht ursprünglich Hörner vorhanden gewesen sind, so daß man an einen attributiv klein gebildeten Pflugstier denken könnte (vergl. No. 3). Wie dem auch sei, für Demeter als Göttin des Landbaues, vielleicht, wenn man das Honiggefäß als solches anerkennen will, »im weitern Sinne«, wie sich Müller-Wieseler ausdrücken, wird die Figur wohl ziemlich unzweifelhaft zu gelten haben, mag Clarac richtig gesehn haben, daß der Kopf portraithaft ist, oder nicht. Der Typus als solcher verliert hierdurch Nichts an seiner Bedeutung.

---

a) Callim. Hymn. in Cer. vs. 137. φέρβε βόας, φέρε μᾶλα κτλ. Vergl. auch Gerhard a. a. O. Anm. 172 und Welcker, Griech. Götterl. II. S. 474. Beide führen einen (mir unbekannten) Münztypus des megarischen Pagae an (Eckkel Doct. num. vett. II. p. 224), in welchem neben Demeter ein Widder steht. Über diesen als Opferthier der Göttin vergl. noch Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1869 S. 51 und über Demeter als Heerdenschützerin das. S. 52 f.

b) Abgeb. in den Specimens of ancient sculpture II. pl. 58, wiederholt bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 438 E. No. 786 F. und in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 91. Vergl. Gerhard a. a. O. Anm. 160. d. und Michaelis, Archaeol. Zeitg. von 1874 (N. F. VII.) S. 62. Nach brieflicher Mittheilung aus England soll die Statuette nicht mehr in Strawberry-Hill (früher Besitz Walpoles, jetzt des Earl of Waldegrave), sondern „many years ago“ in dem Verkaufe der Sammlung Horace Walpoles mit veräußert sein. Wo sie jetzt sein mag ist unbekannt.

c) Mus. de sculpt. Text Vol. III. p. 127.

b. Zweite Reihe.

Stehende Statuen.

Zweite Classe.

Die erste Stelle verdienen hier diejenigen Statuen, deren sicherste Beglaubigung als Darstellungen der Demeter, wie schon oben (S. 428) bemerkt, auf der Figur links im eleusinischen Relief beruht. Sie sind schon oben S. 117. Note b. genannt worden, müssen aber hier in etwas anderer Folge nochmals aufgeführt werden.

Der Ehrenplatz an ihrer Spitze gebührt:

No. 5, der 1750 auf dem Aventin gefundenen Statue von pentelischem Marmor im Salone des capitolinischen Museums[a]), als Hera geltend. — Ihr kommt am nächsten

No. 6, eine Statue im Giardino Boboli, hinter dem Palazzo Pitti[b]).

No. 7, Statue in der Galeria degli Uffizj in Florenz[c]), als Hera geltend.

No. 8, Statue in der Rotunde des berliner Museums No. 14[d]), »Juno« benannt.

No. 9, Statuette auf der 4. Säule in der runden Vorhalle des Caféhauses der Villa Albani, jetzt No. 735[e]), ebenfalls unter dem Namen »Giunone«.

No. 10, Statue in der Sala a croce greca des vaticanischen Museums No. 567[f]), »sacerdotessa di Cerere« genannt.

No. 11, Statue im Hofe des Palastes Cepparelli in Florenz[g]).

---

a) Beschreibung Roms (III. I. S. 237. No. 31), abgeb. Mus. Cap. III. tab. 6, Righetti, Campidoglio I. 19, wiederholt bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 423 No. 749, vergl. Text Vol. III. p. 93. S. Atlas Taf. XIV. No. 20. Ergänzt beide Arme, der linke vom Austritt aus der Gewandung, der rechte vom halben Oberarm an; nach Clarac die unteren Theile der Beine mit der Basis. Der Kopf war im Halse gebrochen, ist aber alt, zugehörig und an sich unverletzt.

b) Dütschke, Zerstreute ant. Bildwerke in Florenz S. 36f. No. 72. Unedirt, in Photographie vorliegend. Ergänzt beide Arme und einige Kleinigkeiten. Der Kopf war gebrochen, ist aber zugehörig, wenngleich ziemlich stark bestoßen.

c) Dütschke a. a. O., abgeb. Gori, Mus. Florent. III. S. 000, Gal. di Firenze Ser. IV. I. tav. 23. Der Kopf mit der Stephane im Haar ist modern, beide Arme sind von den Schultern an ergänzt.

d) Gerhard, Berlins antike Bildwerke S. 36 f. No. 14. S. Atlas Taf. XIV No. 21. Kopf und beide Arme vom Austritt aus der Gewandung sind modern.

e) Morcelli, Fea, Visconti, La Villa Albani descritta Roma 1869 p. 107.

f) Beschreibung Roms II. II. S. 231. No. 8), abgeb. Mus. Pio-Clem. III. tav. 20, wiederholt bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 424 No. 757, vergl. Text Vol. III. p. 105. Beide Arme sind modern.

g) Dütschke a. a. O. S. 195 No. 413. Modern die Arme, wie mir (1873) schien mit den Schultern und der davon abhangenden Gewandung, doch ist der auf den Schultern haftende und hinten herabhangende Mantel verbürgt. Nach Burckhardt, Cicerone 1. Aufl. S. 456. e und Dütschke wäre der angesetzte Kopf sicher zugehörig, mir erschien er zweifelhaft; ebenso notirte ich mir die in Schuhen steckenden Füße als ergänzt.

No. 12, Kolossalstatue von m. 2,94 Höhe aus griechischem Marmor in der Rotunde des vaticanischen Museums, jetzt mit No. 544 bezeichnet[a]), als Demeter ergänzt.

No. 13, Statue im Museum zu Madrid[b]) [19]).

Nachdem durch die Vergleichung der Figur links im eleusinischen Relief die Berechtigung des Demeternamens für diese verschieden ergänzten und verschieden (Hera, Demeter, Muse) benannten Statuen wohl so ziemlich über allen Zweifel festgestellt ist, erscheint es überflüssig, wie oben (S. 117) in Aussicht genommen war, über dieselben und die ihnen zu gebende Deutung im Allgemeinen, namentlich aber gegen andere Erklärungen polemisch zu reden. Zu bestehen ist nur auf der Zusammengehörigkeit dieser sämmtlichen Statuen trotz einiger Verschiedenheit in der Haltung und in der Gewandung, nach welcher letztern die Statuen No. 5—9, No. 10 und 11 und No. 12 und 13 unter sich nächstverwandte kleinere Gruppen bilden. Ergänzt zu denken werden sie wohl alle nach Maßgabe der Relieffigur mit dem Scepter in der mäßig erhobenen Linken und mit einem Ährenbüschel in der gesenkt vorgestreckten Rechten sein.

Im Einzelnen ist etwa Folgendes zu bemerken:

Die capitolinische Statue No. 5, bei weitem die vorzüglichste der ganzen Classe, vergegenwärtigt in der schönsten und empfundensten Weise die schlichte und milde Göttin des Ackerbaus und die Spenderin des Segens und der Nahrung an die Menschen. Fest, aber anspruchslos und doch nicht ohne schwungvollen Rhythmus, nur nicht im eigentlichen Sinne majestätisch und erhaben, steht sie da, als habe sie dem Beschauer den letzten Schritt entgegengethan und hielt, während sie sich mit der Linken auf das ihr als Göttin zukommende Scepter stützte, in der Rechten ohne Zweifel nicht die ihr vom Ergänzer gegebene Schale, sondern ein Ährenbüschel so, als wollte sie es dem Sterblichen als ihre Gabe darreichen. Dabei ist ihr Haupt[c]) leise vorwärts und zur Rechten geneigt und ihr mild ernstes Antlitz, welches ihr einen ihrer landläufigen Namen, den einer »Clementia« eingetragen hat, spiegelt in gehaltener Weise das Wohlwollen, mit welchem sie ihre Gabe den Menschen darbietet. In feiner Weise ist die freilich unsterbliche und nicht alternde, aber doch frauenhafte und mütterliche Göttin in den fülligen Formen der Wangen und des Kinnumrisses, in dem vollen Busen und Leibe, in der fleischigen echten Schulter des rechten Armes charakterisirt und in nicht minder feiner Weise die auf den gegürteten Chiton und einen die Brust keusch verhüllenden, sehr schön gefalteten Überschlag, endlich auf den von den Schultern hinterwärts herabhangenden Mantel oder ein chlamysartiges Tuch beschränkte Gewandung

---

a) Abgeb. Mus. Pio-Clem. II. tav. 27, vergl. Visconti das. in den Zusätzen Vol. VII p. 98. und in der mailänder 8⁰.-Ausgabe Bd. II. p. 182; wiederholt bei Clarac a. a. O. pl. 427 No. 764, Text Vol. III. p. 109 sq. S. Atlas Taf. XIV. No. 22. Vergl. noch Zoëga in Welckers Zeitschrift für Gesch. und Ausl. alter Kunst S. 341. Ergänzt beide Arme vom Austritt aus der Gewandung an.

b) Hübner, Die ant. Bildwerke in Madrid und Spanien No. 42, abgeb. bei Clarac a. a. O. pl. 410 F. No. 749 C. Kopf und beide Arme modern.

c) Vergl. Atlas Taf. XIV. No. 13. nach einer Photographie, welche den Charakter des Kopfes leider nicht ganz wiedergiebt, allein besser, der Aufstellung wegen, nicht zu beschaffen war.

so behandelt, daß sie zwischen ländlicher Einfachheit und der reichern Pracht, welche die Gewandung der Hera mit dem weiten Himation charakterisirt, die Mitte hält. Und hiermit steht es in voller Übereinstimmung, daß kein Schmuck von Stirnkrone oder Ampyx ihr Haupt ziert, sondern daß nur ein einfaches, schmales Band sich durch das mäßig gewellte Haar zieht und daß hinterwärts ein Netz oder eine kleine Haube (Opisthosphendone) dessen Fülle aufnimmt, ohne diese in einem gefälligern Motiv auf Schultern und Nacken gleiten zu lassen. So erscheint die Statue, deren Erfindung wohl sicher auf das Ende des 5. oder den Anfang des 4. Jahrhunderts[20]) zurückgeht und deren Material auf attischen Ursprung schließen läßt, als ein vollkommenes Tempel- und Cultusbild der Demeter in ihrer ältern Auffassung (oben S. 446.), in welchem daher auch nicht der leiseste Zug von dem Schmerz oder von der Wehmuth ausgedrückt ist, welcher das jüngere Demeterideal charakterisirt.

Über die Statuen No. 6—9 ist weiter Nichts zu sagen, als daß sie fast genaue, m. o. w. werthvolle, insgesammt aber, No. 6 etwa abgerechnet, weniger gut erhaltene und an die Schönheit der capitolinischen Statue nicht hinanreichende Repliken des in dieser gegebenen Typus sind. Um von den verhältnißmäßig geringen Variationen dieses Typus zunächst innerhalb der Gruppe No. 5—9 eine Anschauung zu geben, ist neben der capitolinischen Statue No. 5 die berliner No. 8 unter Fig. 21. in die XIV. Tafel des Atlas aufgenommen worden. Diese Zusammenstellung wird genügen, um zu zeigen, daß die Abweichungen beider Statuen von einander, soweit die berliner echt ist, sich auf äußerliche und gleichgiltige Dinge beschränken, so auf das etwas weitere Zurückstehn des linken Fußes bei der berliner, wodurch der Faltenzug der Gewandung nach unten in keineswegs vorzüglicher Weise verändert wird, ferner auf den Umstand, daß der Mantel bei der berliner Statue mit einer größern, nicht besonders geistreich behandelten Masse auf den Schultern aufliegt, als bei der capitolinischen, daß bei jener der Chiton unterhalb der Diploïs, durch einen verborgenen Gürtel heraufgezogen, einen reichern Faltenbausch zeigt, als bei dieser, während endlich die Falten der Diploïs auf der Brust bei jener ungleich weniger schön und fein angeordnet sind, als bei der capitolinischen Musterstatue. Aber alle diese Einzelheiten können gegen die Identität des Typus und gegen die Annahme eines gemeinsamen Vorbildes, welchem die capitolinische Statue nach Ausweis des eleusinischen Reliefs näher steht, als die berliner, nicht beweisen.

Etwas weiter als die erwähnten Statuen weichen von dem Grundtypus die beiden unter einander nächst verwandten Exemplare No. 10 und 11 ab, indem bei beiden der Stand nicht ganz so ruhig aufrecht ist, vielmehr die rechte Hüfte auffallend stark hervortreten läßt, wodurch ein schräg von links nach rechts herablaufender Faltenzug im Überschlage des Chiton motivirt wird, welcher keineswegs als eine Verbesserung der Gewandanordnung an No. 5 gelten kann. Auch der Mantel oder die Chlamys liegt bei beiden Statuen etwas anders auf den Schultern, bildet aber keine irgend wesentliche Abweichung in der Bekleidung. Der Kopf der vaticanischen Statue No. 10 ist von zweifelhafter Zugehörigkeit, es kann also auf die breite Binde, welche hier das Haar umgiebt, kein besonderes Gewicht gelegt werden; seine porträthaften Züge haben Visconti, welcher an der Zugehörigkeit des Kopfes zur Statue nicht zweifelt, veranlaßt, dieselbe als eine Priesterin der

Demeter anstatt als Demeter selbst zu bezeichnen. Daß hierauf schließlich für den Typus Nichts ankommt ist gewiß, da ja bekanntermaßen die Priester und Priesterinnen im Costüm ihrer Gottheiten erschienen. Ist der Kopf der vaticanischen Statue zugehörig, so wird die Viscontische Nomenclatur gerechtfertigt sein, zugleich aber auch die Binde im Haar als nicht dem Demetertypus, sondern dem priesterlichen Charakter der Figur zukommend erscheinen.

Der Kopf der Statue No. 11, welchen Dütschke für zugehörig hält (s. oben S. 461. Note g) ist in der Art wie die s. g. Sapphoköpfe fast ganz von einer Haube bedeckt, wofür in erster Linie der Kopf der Albanischen Statue unten No. 20. als Analogie anzuziehn ist. Aus dem vorn sichtbaren, welligen Haare gehen vor den Ohren ein paar Locken herab. Der ziemlich starke Busen der Figur scheint Burckhardt (Cicerone 1. Aufl. S. 456. e) auf den Gedanken an »eine Götteramme« (Leukothea) gebracht zu haben; daß derselbe nicht gerechtfertigt ist, hat schon Dütschke bemerkt und es braucht kaum gesagt zu werden, wie wenig ein füllig matronaler Busen der mütterlichen Demeter widerspricht.

Eine zweite, aber kaum weiter abweichende Variante des Typus bieten die Statuen No. 12 und 13, welche, soweit nach einer bloßen Clarac'schen Zeichnung der madrider No. 13 überhaupt ein Urteil möglich ist, unter einander näher verwandt sind. Die hauptsächlichste Abweichung der vaticanischen Statue No. 12 (Atlas Taf. XIV. No. 22) von der capitolinischen besteht, da die ergänzten Arme außer Betracht bleiben, einerseits in einer Äußerlichkeit des Costüms, in dem breiten, glatten Gurte nämlich, welcher oberhalb der Diploïs den Chiton zusammenhält, und andererseits in der steifen und geraden Haltung, welche die vaticanische Statue gewiß nicht zu ihrem Vortheil von der capitolinischen unterscheidet. Im Übrigen stimmen beide Statuen so gut wie vollkommen überein und auch der Kopf der vaticanischen bietet, nur ungleich weniger schön, denselben Typus wie die capitolinische. Über den künstlerischen Werth der vaticanischen Statue, über welchen die Urteile von Visconti und Zoëga einander schnurstracks widersprechen, dürfte das maßvoll in der Mitte stehende Urteil Clarac's[a]) in der Hauptsache das Richtige treffen; ohne fein empfunden zu sein wie die capitolinische bleibt die vaticanische Statue eine imposante Figur, bei welcher eine gewisse Derbheit der Formen im ganzen Körper dem Charakter der Demeter als Göttin des Landbaues wenigstens nicht widerspricht.

Die madrider Statue No. 13 endlich macht wenigstens in der einzigen vorhandenen Zeichnung bei Clarac vermöge des reichlicher als bei irgend einem andern Exemplar ausgearbeiteten Faltenwerks am Chiton und an der Diploïs einen prächtigern Eindruck, als die übrigen Statuen dieser ganzen Reihe. Ob dieser Eindruck demjenigen des Originales entspricht, läßt sich aus dem Urteile Hübners nicht entnehmen, insofern dieser nur sagt, daß die Gewänder schön gearbeitet sind und daß die geradlinigen, feinen Falten ein alterthümliches Vorbild anzeigen.

a) Mus. de sculpt. Text Vol. III. p. 110.

Dritte Classe.

Um so lange wie möglich auf sicherem Boden zu bleiben mögen zunächst die Statuen folgen, welchen die Verschleierung gemeinsam ist und von welchen die ersten beiden und die vierte in entscheidender Weise durch die lange Fackel sowie echte Ähren- und Mohnbüschel als Demeter charakterisirt sind. Am längsten bekannt sind:

No. 14, eine nur m. 1 hohe Statuette im Palaste Doria Panfili in Rom [a]) und

No. 15, eine m. 1,57 hohe Statue der Sammlung Torlonia (an Piazza Venezia) daselbst [b]). Zu der erstern stellt sich

No. 16, eine Statue in der Pembrokeschen Sammlung in Wilton-House bei Salisbury [c]) und gehört wahrscheinlich auch

No. 16.a eine Statue in der Sammlung Torlonia (an der Lungara), über welche mir Hr. Dr. Schreiber folgende Notiz giebt: Sie ist in Viscontis (nicht veröffentlichtem) Katalog unter No. 209 als »Pace« verzeichnet, stammt nach den nicht immer zuverlässigen Angaben dieses Katalogs aus der Galleria Giustiniani, ist 1,34 m. hoch, hat verschleiertes Haupt, die Rechte erhoben, die Linke gesenkt. Der Kopf ist ergänzt, desgleichen der rechte Arm, die drei ersten Finger der linken Hand mit den Mohnköpfen, doch liegen im echten Theile der Hand einige Stengel. Neuerdings ist als ein etwas verschiedener Typus hinzugekommen:

No. 17, eine in Tunis gefundene und daselbst im Besitze des Generals Kérédin befindliche oder befindlich gewesene Statue, welche 1873 auf der Weltausstellung in Wien war [d]).

Diesen vier mit der langen Fackel ausgestatteten oder ausgestattet gewesenen Bildern gesellt sich am nächsten:

No. 18, eine vor wenigen Jahren gefundene Statue im Besitze des Principe del Drago, einstweilen in einem Magazinraume des Palastes Albani in Rom aufbewahrt [e]), welcher das Fackelattribut fehlt.

---

a) Abgeb. bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 438 C. No. 776 A, vergl. Text Vol. III p. 119 sq. S. Atlas Taf. XIV. No. 24. Ergänzt nach den Angaben Helbigs auf der für den Atlas benutzten neuen Zeichnung nur der Kopf, die rechte Hand mit dem obersten Ende der Fackel und der Flamme, sowie ein Stück in der Mitte der Fackel. Ich selbst notirte mir außerdem nur noch einige Flicke in der Gewandung, während Clarac auch die Füße mit dem untern Theile des Gewandes für ergänzt hält.

b) Abgeb. nach (Pietro Vitali) Marmi scolpiti esistenti nel Palazzo Torlonia vol. I. 2. No. 12 bei Clarac a. a. O. pl. 430. No. 776, vergl. Text vol. III. p. 120. Nach dem erstern Werke p. 2 wäre die Statue „intera" und die Fackel „benchè moderna però fatta proseguendo un antico frammento che ve n'era", nach Clarac „il n'ya de restauré que le nez; tout le reste est antique, même les mains", während seine Zeichnung, allerdings in unklarer Weise das Fackelende als ergänzt bezeichnet. Gegenwärtig nicht aufzufinden [21]).

c) Abgeb. bei Clarac a. a. O. pl. 438. No. 754 C, vergl. Conze, Arch. Zeitung von 1864. Anz. S. 209*, nach dem »ein Stückchen vom Kopfschleier und zwei Reste von Stielen in der linken Hand für Ceres beweisen; Kopf alt, aber fremd, rechter Arm und linke Hand neu«; Michaelis, ebendas. 1874. S. 65, nach welchem bis auf den rechten Arm die Statuette Doria (No. 14.) derjenigen in Wilton-House entspricht.

d) Bisher unedirt; s. Atlas Taf. XIV. No. 23. Ergänzt ist Nichts an ihr, es fehlt die rechte Hand und die Fackel bis auf den Stumpf des untern Endes.

e) Bisher unedirt, s. Atlas Taf. XIV. No. 12. Auch an dieser Statue ist Nichts ergänzt als die Nasenspitze. Am nächsten steht ihr eine Relieffigur an einem großen Sarkophag im Gar-

Von mehren anderen Statuen, welche dem Typus der Nummern 14—17 mit m. o. w. bedeutenden Variationen nahe stehn, ohne ihm gleichwohl zu entsprechen, wird, vor der Hand wenigstens, am zweckmäßigsten abzusehen sein, weil diese Statuen theils zu wenig genau bekannt, theils zu stark restaurirt sind, als daß man sie mit Überzeugung hier einreihen oder aus ihrer Einreihung einen Gewinn hoffen könnte. Am meisten Anspruch darauf, als eine Demeterstatue von einem dem hier in Rede stehenden verwandten Typus zu gelten, dürfte vielleicht die dresdener Statue in Hettners Katalog No. 254[a]) haben, obwohl ihr Kopf bis auf die antike, aber schwerlich zugehörige porträthafte Maske und beide Arme modern sind; eine lange Fackel in der Rechten, ein Ährenbüschel in der Linken erscheint gleichwohl eine ziemlich natürliche Voraussetzung und der matronale Körper für Demeter ganz geeignet.

Über einige dem Typus der No. 18 m. o. w. verwandte, aber entschieden jugendliche Statuen s. unten unter Kora.

Über die sicheren Statuen No. 14—17, denen die Wandgemälde aus der casa del questore und derjenigen di Nettuno[b]) in Pompeji nahe stehn, ist im Einzelnen kaum Etwas zu bemerken, nur soll nicht unerwähnt bleiben, daß die außer No. 17 allein genauer bekannte Panfilische Statuette No. 14, was auch die Zeichnung einigermaßen erkennen läßt, von untergeordnetem Kunstwerth ist; die Arbeit ist flach und den Körperformen wie der Gewandung mangelt die Fülle. Bemerkenswerth für weitere Forschung über den Typus ist, daß der Chiton, wie dies am rechten Arm erkennbar ist, lange Ärmel hat, im Gegensatze zu den Statuen der vorigen, aber in Übereinstimmung mit denen der folgenden Classe.

Die tunisische Statue No. 17, welche einen unzweifelhaften Porträtkopf mit einer Haaranordnung trägt, wie sie bei den römischen Frauen etwa in der Zeit des Hadrian üblich war, unterscheidet sich von den vorhergehenden durch eine, besonders in dem stark gebogenen linken Beine hervortretende, bewegtere und merkbar weniger feierliche Stellung, schlankere und jugendlichere Verhältnisse und eine elegantere Behandlung der in ihren Elementen durchaus mit derjenigen der anderen Statuen übereinstimmenden Gewandung. Diese Verschiedenheiten dürften mit der Verwendung des Typus zu einem Porträt in natürlichem Zusammenhange stehn, so zwar, daß an Feierlichkeit der Haltung das aufgegeben ist, was ganz insbesondere die Göttin als solche charakterisirt und fühlbar macht, während bei der Wiedergabe der Formen und Proportionen der hier dargestellten jungen Frau Alles gewahrt blieb, was dem Typus an und für sich angehört, welcher sich eben hierdurch als ein fest ausgeprägter kennzeichnet.

Dieser Typus aber, wie er besonders in den beiden ersten Statuen auftritt, ist der erhabenste und feierlichste, in welchem die stehende Demeter erscheint, was freilich wohl nur dann ganz einleuchten wird, wenn man das verwandte, aber künstlerisch bedeutendere Wandgemälde aus der casa del questore mit in Betracht zieht. Ob die Göttin in diesem Gemälde aus zureichenden Gründen als Demeter

ten des Palastes Colonna in Rom (in der untern Abtheilung auf der obern Terrasse rechts am Ende, wenn man dem Palaste den Rücken wendet).

a) Abgeb. in Beckers Augusteum Taf. 145 und bei Clarac a. a. O. pl. 424. No. 754 A.

b) Helbig, Wandgem. No. 176 (= Atlas Taf. XIV. No. 10) und 177.

Chloë angesprochen worden ist, soll seines Ortes näher geprüft werden, bei den Statuen ist sicher Nichts vorhanden, welches auf die Anwendbarkeit dieses oder eines verwandten Beinamens hinwiese. Wohl dagegen tritt uns in ihnen die große Göttin der Mysterien in ihrer ganzen Würde entgegen und auf diese und ihre geheimnißvolle nächtliche Feier wird die lange Fackel doch wohl zu beziehen sein. Von irgend einer Beziehung der Demeter dieses Typus zu ihrer Tochter, oder, wie bei den Statuen der zweiten Classe, zu den Menschen, kann keine Rede sein; sie wirkt wie eine durchaus in sich beruhende Erscheinung der Göttin und hiermit steht es in bester Übereinstimmung, daß sie nicht, wie bei den Statuen der zweiten Classe angenommen wurde, ihre Gabe in der Rechten vorstreckt oder darbietet, sondern ihr Büschel Ähren und Mohn in der gesenkten linken Hand ganz und gar nur als ein charakterisirendes Attribut gefaßt hält.

Nicht am wenigsten trägt zu dem Eindrucke der Feierlichkeit und Prächtigkeit dieser Gestalten die weite Himationtracht bei, welche in fühlbarem Gegensatze nicht nur zu der viel anspruchlosern Gewandung der Statuen der zweiten, sondern auch derjenigen der folgenden Classe steht und bei der es nicht uninteressant ist, zu sehen, wie der keineswegs ganz gewöhnliche Wurf des auch als Schleier das Haupt bedeckenden Obergewandes besonders bei No. 14—17 mit demjenigen bei der Statue von Knidos übereinstimmt und daß er sich nicht allein bei der Statue del Drago (No. 18), sondern auch bei der als Kora zu erklärenden Statue in der Villa Borghese und ihren Parallelmonumenten wiederholt. Es scheint sich daraus zu ergeben, daß eine bestimmte Tradition für dies Demetercostüm sich in der Kunst festgesetzt hat, da man die stehenden Gestalten aus der sitzenden knidischen doch um so weniger ableiten kann, als ihr aesthetischer Gesammteindruck, besonders bei No. 14—17 von dem jener sehr verschieden ist, während andererseits die Statue von Knidos verbietet, die Gewandanordnung der stehenden Statuen etwa lediglich für römisch zu erklären oder aus römischer Sitte abzuleiten, wozu in der verwandten, aber nicht identischen Tracht der bekannten Matrone aus Herculaneum in Dresden (Denkm. d. a. Kunst I. No. 372) Veranlassung gegeben sein könnte.

Nach Maßgabe des Costüms, namentlich des langen Chiton und des darübergeworfenen, zugleich als Schleier über das Haupt gezogenen Himaton von feinem Stoffe, sowie nach dem Attribute von Ähren und Mohn in der ruhig gesenkten Linken steht den eben besprochenen Statuen näher als andere die Statue No. 18 im Besitze des Principe del Drago, welche nach diesen Gesichtspunkten hieher gestellt worden ist. Aber freilich unterscheidet sie sich andererseits von jenen Statuen nicht nur durch den Mangel der langen Fackel, sondern durch eine völlig verschiedene Haltung und einen hierdurch bedingten sehr abweichenden Gesammtcharakter. Denn an Stelle des Festen und Feierlichen der Statuen No. 14 und 15 und der leichten Eleganz von No. 17 hat diese Figur etwas eminent still Matronales, dem sich ein unverkennbarer Zug von Trauer oder Schwermuth beigesellt. Allerdings spricht sich dieser Zug zumeist in dem augenscheinlichen Porträtkopf aus und man könnte hiernach geneigt sein, ihn für rein individuell, der dargestellten Person angehörend und deshalb als für den Typus der Göttin, unter deren Bilde sich die Frau hat porträtiren lassen, als unerheblich zu betrachten. Allein dem gegenüber muß man doch sagen, daß nicht allein die Haltung der

ganzen Figur mit dem Ausdrucke der schwermüthigen Versunkenheit in den Gesichtszügen und insbesondere in den Augen auf's schönste zusammengeht, sondern auch, daß für eine von irgend einer tiefen und stillen Trauer erfüllten römischen Matrone der Gedanke, sich unter dem Bilde der trauernden Göttin darstellen zu lassen Nichts weniger als fern lag. Und danach würde der die ganze Gestalt durchdringende, in Antlitz nur am klarsten hervortretende Ausdruck still verhaltener tiefer Schwermuth in recht eigentlichem Sinne dem Typus angehören.

Wenn dem aber so ist, so würde die Statue del Drago nicht allein dem Costüm nach, sondern auch in ihrer ganzen Erfindung oder in der Conception des Demetertypus, welcher für diese römische Matronenfigur benutzt ist, die vollkommenste Parallele zu der knidischen Statue bilden, die in antiken Kunstwerken auf uns gekommen ist und neben dem Kopfe von Apollonia (Anmerk. 15) als ein Beleg dafür gelten können, daß Clemens' Zeugniß (s. oben S. 447), Demeter werde ἀπὸ τῆς συμφορᾶς erkannt, wenn es auch keine Giltigkeit schlechthin hat, dennoch auf breiterer Grundlage steht, als die ist, welche unter allen uns bekannten statuarischen Werken bisher allein die Statue von Knidos darbot.

Kein schicklicherer Ort, als dieser, ergiebt sich, um eine Statue einzufügen, welche unter den bisher bekannten allein steht[22], aber in gewissen Dingen einerseits an die Statuen der zweiten, in anderen an diejenigen der dritten Classe wenigstens erinnert:

No. 19, eine überlebensgroße Statue von griechischem Marmor in der Rotunde des berliner Museums No. 5[a]). Dieselbe galt früher für eine Hera und ist auch bei Clarac unter den »Junons« aufgeführt; aber schwerlich ist in der Figur irgend Etwas, wodurch dieser Name gerechtfertigt werden könnte, obgleich nicht alle die Momente stichhaltig sind, die Gerhard gegen denselben geltend macht. Mit Recht aber hebt er so gut wie Lewezow die würdevolle, feierliche, einem Tempelbild angemessene Haltung hervor und mit demselben Rechte weisen Beide auf den entschieden matronalen Charakter und die vollen und breiten Formen der Gestalt hin, welche den Kreis der zur Benennung herbeizuziehenden Göttinnen nicht eben weit erscheinen läßt. Dem an sich nicht fern liegenden Gedanken an Hestia, welchen Gerhard später[b]) frageweise aussprach, scheint die eben schon berührte Breite und Fülle der Formen, wenigstens wenn wir sie mit denen der einzigen sichern Hestiastatue, der Giustinianischen vergleichen, entgegenzustehn.

Dazu kommt, daß die Gewandung, von dem Schleier abgesehn, mit derjenigen der Statuen der zweiten Classe viel Gemeinsames hat, während wir den Schleier, welcher das im Übrigen ungeschmückte Haupt bedeckt, durch die Statuen der dritten Classe, auch abgesehn von der sitzenden knidischen und von Reliefen und Münzen für Demeter gerechtfertigt finden. Auch die den Oberarm

---

a) Gerhard, Berl. ant. Bildwerke S. 32 No. 5., abgeb. b. Cavaceppi, Raccolta I. tav. 55, danach bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 415 No. 721, Text Vol. III. p. 75, mit anderen als den jetzt angefügten Ergänzungen beider Arme, s. Atlas Taf. XV. No. 25. und vergl. noch Lewezow, Amalth. II. S. 357 f. Ergänzt außer beiden Armen mit den Attributen noch die Nasenspitze. Die Höhe der Statue beträgt nach Gerhard 7 Fuß, nach Lewezow 7 Fuß 6 Zoll.

b) Verzeichniß der Bildhauerwerke (Berl. 1861) S. 3.

bedeckenden geknöpften Ärmel sind in dem hier in Rede stehenden Kreise gewöhnlich und die starken Sohlen, mit welchen die Füße des Bildes bekleidet sind, stehn der Demeter als der wandernden Göttin wohl an. Mit den Statuen der zweiten Classe mag die berliner auch die Attribute, Ähren in der gesenkten Rechten, ein Scepter in der halberhobenen Linken gemein gehabt haben, obgleich links eine lange Fackel, wie sie die Statuen No. 14—17 der dritten Classe führen, eben sowohl möglich erscheint und nur die kurze, auf die Hüfte gestützte Fackel, mit welcher die Figur jetzt ausgestattet erscheint, jedenfalls unrichtig ist. Sehr eigenthümlich ist der Kopf, welcher nach Gerhard »dicht über dem Brustgewand eingelassen, aber nach allem Anschein mit der Statue ursprünglich verbunden gewesen« ist, wobei der durch den Hals und Schleier gehende Bruch und Kittstreifen unerwähnt bleibt. »Ernste Hoheit und Majestät« wird man demselben mit Lewezow kaum so unbedingt zusprechen dürfen, vielmehr scheint ein gutes Theil archaischer Strenge und Gebundenheit nicht allein in den Formen der stark, aber sehr regelmäßig gewellten, nur von einem ganz schmalen Bande zusammengehaltenen Haare, der Augen und des etwas breit und gerade geschnittenen Mundes, sondern auch in einer gewissen Ausdruckslosigkeit oder Leere hervorzutreten, welche sich mit den breiten Proportionen zu einem keineswegs ansprechenden Ganzen verbinden. Der ganzen Haltung nach aber steht die Statue zwischen denjenigen der zweiten und der dritten Classe in der Mitte, indem sie weniger als diejenigen, wenigstens die besten der zweiten Classe die feine Beziehung der segenspendenden Göttin zu den Menschen zeigt, noch andererseits so in sich abgeschlossen ist, wie die Figuren der Mysteriengöttin in No. 14—16 der dritten Classe.

Vierte Classe.

Für die vierte Classe der Demeterstatuen bietet die Figur rechts im eleusinischen Relief die Grundlage; mit ihr bildet, wie oben (S. 428) schon bemerkt und wie bereits früher von Brunn[a]) hervorgehoben worden ist, bis auf den wesentlich verschieden gestalteten Kopf die auffallendste Parallele

No. 20, die ohne jeden haltbaren Grund als »Sappho« bezeichnete Statue in der runden Vorhalle des Caféhauses der Villa Albani No. 749[b]). Ihr steht zunächst:

No. 21, eine unter dem Namen »Junon Reine« bei Clarac[c]) abgebildete, sonst unedirte Statue der ehemaligen Vescovalischen Sammlung, deren jetziger Aufstelstellungsort unbekannt ist. Weiter kann man vielleicht noch

---

a) Bull. dell' Inst. von 1860 p. 69.

b) Beschreibung Roms III. II. S. 550, Morcelli, Fea, Visconti La Villa Albani descritta (Roma 1869) p. 109; bisher unedirt, s. Atlas Taf. XIV. No. 11.

c) Mus. de sculpt. pl. 419 No. 736, vergl. Text Vol. III. p. 86 sq. Die Statue ist nach Clarac sehr stark restaurirt; aufgesetzt (modern?) ist der Kopf, ergänzt sind beide Vorderarme von dem Ellenbogen an, desgleichen die Füße mit einem Theile des Plinthos. Die Angabe Claracs, daß die Statue, ehe sie in Vescovalischen Besitz kam, in Florenz gewesen sei, dürfte gerechtem Zweifel unterliegen.

No. 22 und 23, zwei Statuen im Museo Nazionale in Neapel[a]) hieherziehn, welche schon Gerhard als mögliche Demeterstatuen betrachtet, aber nicht richtig mit gewissen, weiterhin zu besprechenden Statuen verbunden hat, welche vielmehr mit dem Koranamen zu belegen sein werden. Während diese beiden Statuen im Costüm zusammengehören und der Statue Albani (20) ganz nahe stehn, unterscheidet sich No. 23 von den anderen in der Composition dadurch, daß sie die rechte Hand gehoben, die linke gesenkt hat, während sich dies bei den anderen umkehrt. Ein besonderer Gewinn ist auf keinen Fall aus diesen Statuen abzuleiten.

In Betreff der Albanischen Statue aber, als das für den Typus maßgebende Exemplar, wird es sehr darauf ankommen, die Art und die Ausdehnung der Ergänzungen so genau wie möglich festzustellen. Ich habe mir darüber 1873 bei einer mit Herrn Dr. Flasch gemeinsam vorgenommenen Untersuchung Folgendes notirt. Die herabhangende rechte Hand ist gebrochen, aber bis auf den Zeigefinger, das vorderste Glied des Daumen und dasselbe des zweiten Fingers echt und kann ein Büschel Ähren gehalten haben. Der Bruch geht, wie auch die Zeichnung erkennen läßt, durch die Handwurzel und den puntello. Dagegen ist der ganze linke Vorderarm mit der ihn umgebenden Gewandung modern. Der Ansatz läuft am Oberarm hinauf, dessen ganze nach außen gewendete Hälfte unecht ist und gegen die Schulter hin noch durch ein Stück des über dieselbe gelegten Himation hindurch, aber die Schulter selbst ist echt. Auch unterhalb des Armes ist ein gut 4 Finger breites Stück des hangenden Ärmels ergänzt. Ob der Arm so gehoben war, wie ihn der Restaurator gebildet hat, ist ungewiß, aber wohl möglich, sicher dagegen, daß irgend Etwas hier die Gewandung berührt und deren Falten einwärts vom Arme gedrückt hat. Ob dieser verschwundene Gegenstand eine lange Fackel gewesen ist, wie sie die entsprechende Relieffigur im Arme liegen hat, ist insbesondere deswegen zweifelhaft, weil auf der erhaltenen antiken Basis, welche in die moderne nur eingelassen ist und deren Contour fein an den Füßen und der Gewandung hinläuft, sich keine Spur von der Berührung eines fremden Gegenstandes wie eine lange Fackel oder ein Scepter findet. Dagegen findet sich an der Gewandung vorwärts der linken Schulter eine Stelle, wo ein fremder Gegenstand leise berührt haben könnte, ohne daß dies sich jedoch behaupten ließe, da es sich auch um eine einfache Bestoßung handeln kann. Am Halse zeigen sich einige Verletzungen, doch ist er und der Kopf von unbezweifelbarer Echtheit.

Was aber den mehrerwähnten fremden Gegenstand anbetrifft, welchen die linke Hand der Figur gehalten und welcher die Stelle vor der linken Schulter berührt haben mag, so läßt sich nicht läugnen, daß man bei demselben — wodurch dann freilich die Berechtigung, die Statue Demeter zu nennen, einigermaßen zweifelhaft werden würde[23]) — an ein Füllhorn denken und durch dessen Substituirung

a) Bei Gerhard und Panofka, Neapels ant. Bildwerke No. 73, abgeb. bei Clarac a. a. O. pl. 410 D. No. 742 C, vergl. Text a. a. O. p. 90 und No. 78, abgeb. das. pl. 420 A No. 727 B, vergl. Text a. a. O. p. 82. In Betreff der Ergänzungen hat Gerhard Unrecht, wenn er den Kopf von No. 73, einer Statuette von m. 0,90 Höhe als möglicherweise alt bezeichnet, Clarac nennt ihn mit Recht modern. Auch der Kopf von No. 78, einer Statue von der doppelten Größe, ist modern (von Albacini) und die Vorderarme sind an beiden Exemplaren restaurirt.

die Frage zu lösen meinen könnte, und zwar dies um so mehr, als eine bis auf die Gürtung des Chiton entschieden nahe verwandte Figur No. 59 im Braccio nuovo des vaticanischen Museums[a]) als »Fortuna« mit einem Füllhorn restaurirt ist. Auf dies Füllhorn ist indessen kein Verlaß, um so weniger, als die Ergänzungen an dieser Statue noch umfänglicher und tiefer greifend sind, als sie selbst Clarac a. a. O. angegeben hat. Nicht »ein Theil des rechten Armes«, sondern der ganze rechte Arm mit der Schulter ist modern und nicht »die linke Hand«, sondern der ganze linke Arm wieder mit der Schulter sammt dem Füllhorn und sämmtlichen diesen Arm umgebenden Theilen der Gewandung; außerdem die Füße und der vordere Theil des Plinthos gehört der Restauration an. Der sehr stark geflickte Kopf ist antik, seine Zugehörigkeit aber zweifelhaft, da der Hals theilweise modern ist. Ähnliches gilt von einer zweiten ebendaselbst (No. 74) unter dem Namen der »Clementia« aufgestellten Statue[b]). Auch bei ihr sind beide Arme modern, der linke wiederum mit der Schulter und der ganzen mit dem Arme zusammenhangenden Gewandung.. Überdies aber zeigt der erste aufmerksame Blick auf die Abbildung, was die Untersuchung des Originals im vollen Maße bestätigt, daß dieser linke Arm nicht erhoben gewesen sein kann, sondern gesenkt gewesen sein und das Himation gehalten haben muß, welches selbständig in der Lage nicht verharren kann, in der wir es sehn. Auf diesen Umstand und auf die große Ähnlichkeit mit der Statue No. 59 wird auch schon in der neuesten Ausgabe (1870) des Katalogs der vaticanischen Museen hingewiesen und die Annahme daran geknüpft, daß auch diese Statue wie jene eine Fortuna dargestellt habe. Wenn jedoch bei jener das Füllhorn unverbürgt ist, so ergiebt genaueres Studium dieser, daß sie ein Füllhorn, so wie man es jener gegeben hat, nicht gehalten haben kann. Es wird daher für die Albanische Statue wie für die beiden vaticanischen Figuren das wirklich von ihnen im linken Arme getragene Attribut noch zu suchen sein und demgemäß wenigstens bis jetzt kein positiver Grund entgegenstehn, der Albanischen Statue, auf welche es, weil sie mit der Relieffigur am allerauffallendsten übereinstimmt, am meisten ankommt, den ihr schon von Brunn a. a. O. beigelegten Demeternamen zu lassen. Sollten die beiden anderen Statuen, welche mit der sichern Fortuna No. 86 des Braccio nuovo[c]) in der That viel Ähnliches haben, ohne jedoch mit derselben völlig übereinzustimmen, trotz den entgegenstehenden Schwierigkeiten ein Füllhorn im linken Arm getragen haben und bestimmt gewesen sein »Fortuna« oder auch »Abundantia« vorzustellen, so ist dabei nicht zu vergessen, daß die römische Kunst den Typus für diese Allegorien aus keinem griechischen Typus näher und leichter ableiten konnte, als aus demjenigen der Demeter, wie er in der Relieffigur ganz unzweifelhaft vorliegt, auch wenn man diese im Zusammenhange der Darstellung der eleusinischen Platte Kora zu nennen hat (vergl. oben S. 428 f.).

Die Albanische Statue aber charakterisirt neben entschieden matronalen Formen des Körpers eine große Schlichtheit in der vortrefflich behandelten Gewandung, welche sich im langärmeligen Chiton von feinem Stoff in .eben den linden Falten

a) Abgeb. bei Clarac a. a. O. pl. 451 No. 824, vergl. Text vol. III. p. 153.
b) Abgeb. Mus. Chiaram. II. tav. 13.
c) Abgeb. Mus. Chiaram. II. tav. 14, Clarac a. a. O. pl. 455 No. 835.

an den Busen anschmiegt wie bei der Relieffigur von Eleusis, während das Himation, obwohl die Art seines Umwurfes lebhaft an diejenige erinnert, welche die vaticanische Statue der Hera Teleia (Atlas Taf. X No. 33) zeigt, was den Einflüssen einer und derselben Kunstschule (s. oben S. 54 ff. und S. 463) zugeschrieben werden mag, dennoch, im Zusammenhange mit dem ruhigen Stande der Figur dem Körper so viel enger angelegt ist, daß nicht die breite und prächtige Erscheinung jener Herastatue, sondern eher derjenige stille und schlichte Eindruck sich wiederholt, den die Herastatue von Lorium (Atlas Taf. X. No. 35) bietet. Von dem Kopf ist im Allgemeinen schon oben (S. 446) gesprochen worden; die enganliegende Haube, welche ihn umgiebt, ist es ohne Zweifel, welche der Statue den Namen Sappho eingetragen hat, welche aber in ihrer Schmucklosigkeit Demeter vollkommen angemessen ist und sich bei dem allerdings nicht ganz unzweifelhaften Kopfe der sichern Ceparellischen Demeterstatue (oben S. 461 No. 11) wiederholt. Nicht ganz so leicht ist es, sich über seine Formen und seinen Ausdruck Rechenschaft zu geben. An matronalem Charakter fehlt es den erstern allerdings nicht, aber auffallend ist die Größe der Augen, welche ziemlich bestimmt blicken und dem Ausdruck etwas von der Milde nehmen, welche man bei Demeter als naturgemäß voraussetzt, in dem Kopfe der capitolinischen Statue so schön dargestellt findet und welche auch dem Antlitze der Albanischen Statue in seinen übrigen Zügen nicht fehlt, während dasselbe von jener Trauer oder Wehmuth, welche den Ausdruck der knidischen Demeter bestimmt, Nichts erkennen läßt.

Außer den im Vorstehenden zusammengestellten Statuen giebt es nur noch vereinzelte, welche auf den Namen der Demeter begründeten Anspruch haben, ohne sich mit den angeführten Typenclassen verbinden zu lassen oder, unter sich übereinstimmend, selbst eine neue Typenclasse darzustellen. Vielleicht am ehesten ist dies noch der Fall mit einigen Statuen, an deren Spitze als völlig gesichert:

No. 24, eine 1,90 m. hohe Statue von griechischem Marmor in der Glyptothek zu München No. 79[a]) zu stellen ist, deren Kopf und rechter Vorderarm allerdings ergänzt sind, an der linken Hand aber nur die Fingerspitzen und ein Theil der im Übrigen ganz sicheren Ähren. Das Eigenthümlichste an dieser, wiederum, wie die meisten Demeterfiguren, mit einem langärmeligen Chiton bekleideten Statue ist ein chlamysartig auf der rechten Schulter geknöpfter doppelter, aber leichter Mantel, dessen oberer Theil bis zum Knie und dessen unterer bis fast zu den Füßen reicht.

Ein sehr ähnliches Costüm, nur mit etwas reichlicherem Faltenwerk zeigt

No. 24a. eine als Demeter ergänzte Statue in der Villa Albani[b]) mit fremdem Kopfe, welche sich also mit der Münchener einigermaßen in Reihe stellt und

a) Früher, und so in Schorns Katal. der Glyptothek No. 86, vergl. Brunn, Beschreib. der Glyptothek. 2. Aufl. S. 100 No. 79, abgeb. bei Clarac a. a. O. pl. 434. No. 789.

b) Morcelli, Fea, Visconti: La Villa Albani descritta No. 2, abgeb. b. Clarac a. a. O. pl. 438. G. No. 759 E. vergl. Text Vol. III. p. 107. Der Kopf ist antik, aber auf einem eingeflickten Hals eingesetzt und schwerlich zugehörig; die sonstigen Ergänzungen sind bei Clarac richtig angegeben.

bei der nach der Analogie dieser dem Demeternamen wenigstens nichts Positives entgegenstehn dürfte.

Anlangend den ganzen, bedeutenden Rest der in Claracs Musée de sculptures unter dem Namen »Cérès« zusammengestellten, meistens aus reiner Willkür und oftmals augenscheinlich verkehrterweise als Demeter ergänzten Statuen, soweit nicht einige derselben weiterhin als Kora gedeutet sind, muß gesagt werden, daß nach dem jetzigen Stande unseres Wissens für keine einzige derselben der Demetername mit Recht oder mit stichhaltigen Gründen in Anspruch genommen werden kann. In den bei weitem zahlreichsten Fällen ergiebt sich dies so unmittelbar aus der Betrachtung der Abbildungen selbst oder aus dem, was Clarac über die Ergänzungen der Figuren mittheilt, daß es unnöthig erscheint, die Grundlosigkeit des Demeternamens im Einzelnen nachzuweisen, für wenige der bei Clarac aufgeführten und einige außerdem als Demeter angesprochene Figuren wird es genügen die Ablehnung aus diesem Kreise in einer Anmerkung [24]) kurz zu motiviren.

---

2. Kora [25]).

Vorweg auszusondern sind aus dem hier zu besprechenden Kreise, und zwar nicht nur für dieses Capitel, sondern auch für die folgenden, nach Anderer Vorgange diejenigen Monumente, welche Persephone als Gattin des Hades, als Unterweltsgöttin und Königin der Schatten angehn. Damit kommen alle auf Kora-Persephone nicht aus bloßer Willkür und m. o. w. unwahrscheinlich bezogenen thronenden und sitzenden Gestalten in Wegfall bis auf eine einzige, deren Erklärung schwierig und zweifelhaft ist.

Es ist dies die kleine Marmorstatuette im Museo Chiaramonti, welche jetzt mit No. 81 bezeichnet ist [a]) und eine anspruchlos sitzende weibliche Figur darstellt, bekleidet mit einem einfachen, gegürteten Chiton und einem um den Unterkörper geschlagenen Himation, welche ein echtes Büschel Ähren und Mohn in der rechten, auf dem Oberschenkel ruhenden Hand hält, während neben ihr ein in echten Resten ganz unzweifelhafter Hund sitzt. Wenngleich nun durch das Ährenattribut der Kreis bezeichnet ist, in welchen dieses Figürchen gehört, so ist damit der richtige Name für dasselbe noch nicht gefunden. Gerhard [b]) hat sie Demeter genannt und dieser Name wird auch an Ort und Stelle in den officiellen Katalogen gebraucht. Allein es ist doch nicht abzusehn, wie der Hund, welcher neben dem Figürchen angebracht ist, zu Demeter kommen sollte. Wenigstens kennt weder Gerhard noch irgend ein anderer der neueren Mythologen und Kunstmythologen [26]) den Hund als Attribut oder als Begleiter der Demeter. Dazu kommt, daß die Formen des Marmorfigürchens nicht solche sind, welche uns an eine matronale

---

a) Beschreibung Roms II. 2. S. 44. No. 79., unedirt, s. Atlas Taf. XIV. No. 16. Ergänzt der Kopf, der linke Vorderarm und der größte Theil des Hundes neben der Göttin.

b) Über den Bilderkreis von Eleusis II. (Ges. akad. Abhh. II.) S. 395. Anm. 160. c.

Gottheit wie Demeter zu denken zwängen; denn, wenngleich die Arme ziemlich fleischig und füllig sind, so ist doch der Busen so wenig voll, daß er sehr wohl den Gedanken an ein jungfräuliches Wesen, d. h. an Kora zuläßt. Dieser beigesellt würde sich aber der Hund weit eher erklären lassen, als bei Demeter. Erstens wenn man Persephone als Unterweltgöttin verstünde, neben welcher der Kerberos (zu welchem man die echten Reste so gut ergänzen könnte wie zu einem einköpfigen Hunde) ein allerdings seltenes aber dennoch bei einer statuarischen Einzeldarstellung nicht undenkbares Vorkommniß sein würde. Zweitens aber, sollte man in der Statuette der Ähren in ihrer Linken wegen, obwohl die Persephone-Kora des lokrischen Terracottareliefs[a]) solche hält, nicht sowohl Persephone als die Κόρη Δήμητρος erkennen wollen, vermöge des Synkretismus von Kora mit Hekate[b]), deren gewöhnliches Attribut oder wenigstens häufiger Begleiter und deren Opferthier bekanntlich der Hund ist[c]). Will man aber in der Statuette die reine demetreïsche Kora, unvermischt mit Hekate erkennen, welche auch sonst mit dem Ährenattribute nicht selten ausgestattet ist[d]), so wird man auch dieser den attributiven Hund ihrer πρόσπολος Hekate eher beigesellt denken können, als der Demeter. Doch mag dieser Punkt weiteren Untersuchungen empfohlen bleiben.

Erste Classe.

Hier kommt derjenige Typus in Frage, welchen Gerhard früher als »Venus-Proserpina«[e]), gelegentlich als Ἀφροδίτη Πασιφάεσσα[f]) benannt und dessen Exemplare er in immer wachsender Zahl gesammelt hatte, während er das Urbild in dem Agalma des Mysteriencultus von Agrae suchte[g]). Allein wie Gerhard selbst neuerlich[h]), die Schwierigkeit anerkennend, welche die richtige Benennung dieses Typus bietet, zugestanden hat, der Name »Venus-Proserpina« umgehe dieselbe mehr, als daß er sie löse und der richtige Name sei noch ungewiß und während er selbst empfunden hat[i]), seine Ableitung des Typus aus den Koramysterien von Agrae sei »wenig durchgedrungen«, wird es sich einerseits dringend empfehlen, die Gerhard'schen Listen der Exemplare desselben einer strengen Sichtung zu unterziehn und dieselben weit eher stetig zu beschränken, anstatt sie, wie Gerhard

a) Denkm. d. a. Kunst II. No. 856.

b) Preller, Demeter und Persephone S. 52.

c) Gerhard, Griech. Mythol. § 568. 2, Preller, Griech. Mythol. I.² S. 248, Welcker, Griech. Götterl. I. S. 562.

d) Gerhard, Über den Bilderkreis von Eleusis II. (Ges. akad. Abhh. II.) S. 402. Anm. 182, vergl. oben Münztafel VII. No. 38 ff. und s. weiterhin zu den Statuen der 2. und 3. Gruppe.

e) Venere-Proserpina illustrata da Od. Gerhard, Poligrafia Fiesolana 1826, deutsch in Schorns Kunstblatt 1829 No. 16 ff., in erweiterter Gestalt in den Hyperb.-röm. Studien II. S. 121 ff.; vergl. noch Über den Bilderkreis von Eleusis II. (Ges. akad. Abhh. II.) S. 403. Anm. 185, sowie das ausgedehnteste Denkmälerverzeichniß in d. Abh. über Venusidole (1843), Excurs über Libitinaidole, jetzt in Gesammelte akad. Abhandll. I. S. 275 ff.

f) Hyperb.-röm. Studien a. a. O. S. 170, Ges. akad. Abhh. I. S. 281.

g) Abh. über d. Anthesterien (Ges. akad. Abhh. II.) § 33 S. 191 ff., Über den Bilderkreis von Eleusis II. (Ges. akad. Abhh. II.) S. 361.

h) Ges. akad. Abhh. I. S. 281.

i) Über die Anthesterien (Ges. akad. Abhh. II.) S. 225. Anm. 228.

gethan hat, mit Bildwerken immer zweifelhafterer Zusammengehörigkeit[a]) stetig zu erweitern, und andererseits wird die Frage einer besonnenen Prüfung zu unterziehn sein, ob wirklich alle die von Gerhard zusammengetragenen, in manchen Einzelheiten von einander abweichenden Gestalten, welche nach Maßgabe der mit ihnen verbundenen Figuren sehr verschiedenen Kreisen angehören, mit einem und demselben Namen zu belegen und als Exemplare eines und desselben Typus zu betrachten seien, wie dies neuerdings wieder Stephani[b]) gethan hat, indem er die Figuren dieses Schemas, zum Theil allerdings augenscheinlich richtig, auf die aus Aphrodite und aus Artemis herausgebildete Genetyllis oder Eileithyia resp. auf die brauronische Artemis selbst bezieht. Vielleicht ist es noch richtiger, wenn man, wie dies schon jetzt von manchen Seiten mit größerer oder geringerer Berechtigung geschehn ist, dem einen und dem andern Exemplar der Gerhard'schen Listen verschiedene Namen beilegt. So ist z. B. der aus Pompeji stammenden Figur[c]) von O. Müller[d]) derjenige der Aphrodite Urania als der ältesten Moira, der Figur in der Gruppe von S. Ildefonso von Wieseler[e]) derjenige der Nemesis, von Stephani[f]) derjenige der Artemis Brauronia, derjenigen in der tusculanischen Gruppe der Hope'schen Sammlung[g]) von Wieseler[h]) und Gerhard[i]) der Name einer Aphrodite oder Elpis, von Stephani (a. a. O. S. 14) derjenige der Eileithyia oder Genetyllis gegeben worden u. a. m., während wesentlich dieselbe Figur in ganz unzweifelhaften Hekatebildern[k]) wiederkehrt. Bei fortgesetzter Prüfung wird man daher wahrscheinlich zu dem Ergebniß kommen, daß es sich bei diesen in Attributen und Bekleidung variirenden Figuren um ein auf verschiedene göttliche Wesenheiten anwendbares und angewendetes hieratisch-archaisches Schema handelt, dessen gebundene Gliederbewegung, namentlich aber die auf die Brust gelegte, oder zur Brust erhobene, bald mit einer Blume, bald mit einer Frucht ausgestattete, bald leere Hand man dann wohl auch zu oberst auf stilistische Gründe zurückführen und je nach den verschiedenen Bedeutungen der Figuren verschieden, nicht aber mit Gerhard[l]) in Bausch und Bogen aus einer Andeutung des Todesschlafes oder eine Anspielung auf denselben erklären wird.

---

a) So besonders die in den Ges. akad. Abhh. I. S. 277 ff. unter No. 13—26 aufgeführten, aber s. auch No. 2—5 und 7 und vergl. was Gerhard S. 277 selbst über diese Nummern sagt.

b) Compte-rendu etc. pour l'année 1873. S. 10—16.

c) Gerhard Ges. akad. Abhh. I. S. 276 No. 12, abgeb. Mus. Borbon. IV. 84, Clarac, Mus. de sculpt. p. 632 C. No. 1422 J.

d) Zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 262, vergl. Wieseler das. u. Gerhard a. a. O. S. 281.

e) Zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 879.

f) Compte-rendu a. a. O. S. 15.

g) Specim. of anc. sculpt. II. pl. 53, Canina, Tusculo tav. 35, Clarac a. a. O. pl. 695. No. 1614 u. sonst, vergl. Arch. Zeitung N. F. VII (1874) S. 16. No. 11 und über die zunächst verwandten Kunstwerke Stephani a. a. O. S. 14.

h) Zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 372.

i) A. a. O. S. 275 zu No. 2 und S. 367 zu seiner Tafel 32. No. 5 und 6 (»Spes oder Venus«).

k) S. Gerhard a. a. O. Taf. 32 No. 1—3 vergl. S. 367.

l) Hyperb.-röm. Studien II. S. 161, Über den Bilderkreis von Eleusis (Ges. akad. Abhh. II.) S. 362.

Diese Bemerkungen mußten der Anführung des einzigen Exemplars in selbständiger statuarischer Ausführung vorausgesandt werden, welches sich wohl ziemlich unbezweifelbar auf Kora bezieht, nämlich:

No. 1, der im Temenos der Demeter und Kora in Knidos gefundenen 1′ 5″ hohen Marmorstatue, jetzt im britischen Museum[a]). Dieselbe zeigt die gleichmäßig auf beiden Füßen stehende Göttin, gekleidet in einen nur am Hals und über dem rechten Busen sichtbaren Chiton und ein weites, die ganze Gestalt einhüllendes und bis auf die Füße hinabreichendes Himation, welches zugleich schleierartig über den sehr hohen und weiten, übrigens völlig schmucklosen Kalathos (Modius) gezogen ist, welchen die Göttin auf dem Haupte trägt, während sie in der über den Busen, gegen die rechte Schulter erhobenen rechten Hand lose gefaßt eine Blume, nach Newton eine Granatblüthe (?), hält und die herabhangende linke Hand einen Theil des Gewandes gefaßt hat und ein weniges hinaufzieht. Das von hinterwärts gelöst auf den Nacken herabfallenden, über der Stirn zur Seite gestrichenen ziemlich reichen Haaren umrahmte Gesicht der Göttin zeigt bei völlig grader, etwas steifer Haltung des Kopfes einen durchaus freundlichen und heitern Ausdruck, welcher an archaisches Lächeln erinnert, ohne daß die Figur sonst, abgesehn von der ohne Frage hieratisch bestimmten, regungslosen Stellung, in den Formen und in der Behandlung des Gewandes irgend eine Spur von Archaismus zeigte. Sie ist vielmehr bei geringer Sorgfalt im Einzelnen, namentlich in den Nichts weniger als zierlich ausgeführten Händen und Füßen durchaus fließend und mit jener kecken Routine gearbeitet, welche viele Terracotten zeigen und wird von Newton wohl mit Recht dem 4. Jahrhundert v. u. Z. zugeschrieben.

Wenn der durchaus hieratische und Cultuscharakter der Figur ganz unbezweifelbar erscheint, so fragt es sich um so mehr, ob und in wiefern man dieselbe auf Tod und Unterwelt, oder ob man sie lediglich auf die in ihren Attributen, der Blume und dem Kalathos angedeutete Blüthe und den Fruchtsegen des irdischen, insbesondere vegetabilischen Lebens[b]) bezüglich denken soll. Daß das Erstere bei einer Göttin sehr wohl möglich ist, welche nach Maßgabe einer im Temenos gefundenen Inschrift[c]) im Cultus außer mit Demeter mit Pluton Epimachos und Hermes verbunden war, während andere Funde noch manches auf Unterwelt und Unterweltsgottheiten Bezügliche zu Tage gefördert haben[d]), dies läßt sich nicht in Abrede stellen. Auf der andern Seite wird man zugestehn müssen, daß in der Figur selbst, in dem Ausdruck ihres Kopfes, in ihren Attributen, in ihrem Gestus,. welcher nicht einmal das in seiner Bedeutung fragliche Auflegen der Hand auf die Brust, sondern nur ein Erheben der Blume zeigt, daß in diesen Dingen allen durchaus gar Nichts liegt, das auf Tod und Unterwelt hinwiese. Und nicht minder fraglich ist es, ob man auch nur eine einzige der von Gerhard als »Venus-

---

a) S. Newton, A history of discoveries at Cnidus etc. Vol. II. p. 376 und 420, abgeb. in dem Atlas Discoveries etc. pl. 57, s. Atlas Taf. XV. No. 28 und vergl. noch Gerhard, Üb. d. Bilderkreis v. Eleusis (Ges. akad. Abhh.) II. S. 403. Anm. 183.

b) Vergl. Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1865 S. 27.

c) S. Newton a. a. O. p. 405 und p. 714. No. 14, Atlas pl. 89. No. 14.

d) S. Newton a. a. O. p. 419.

Proserpina« resp. als »Libitina« bezeichneten Figuren mit der knidischen Kora wird zusammenstellen und nach ihr wird deuten dürfen. Genau mit ihr überein stimmt nicht eine einzige, namentlich sind die Gewandmotive dieser Figuren überall wie unter einander, so von demjenigen der Marmorstatue von Knidos verschieden und eben so wechseln die Attribute, indem mehrfach der Kalathos entweder fehlt oder doch nicht sicher zu constatiren ist und die erhobene Hand bald eine Blume, bald einen Apfel oder auch kein Attribut hält. Da ferner die in Rede stehende Figur außer in dem pompejaner Exemplar[a]) niemals allein, sondern stets als Parergon einer größern Hauptfigur oder einer Gruppe von Hauptfiguren vorkommt, so müßten vor allen Dingen diese Hauptfiguren in ihrer Bedeutung festgestellt sein, um danach ermessen zu können, ob und in welchen bestimmten einzelnen Fällen der durch dieselben bezeichnete Kreis eine Erklärung der Nebenfigur als Kora, resp. als Kora-Persephone empfiehlt oder zuläßt. Nun ist aber im graden Gegentheil die Erklärung der Hauptfiguren in allen Fällen durchaus ungewiß oder (bei der Gruppe von S. Ildefonso) schwankend und bestritten, ein Rückschluß aus derselben auf die Bedeutung der Nebenfigur also wenigstens für jetzt durchaus unzulässig. Folglich wird man die knidische Korastatue als solche vor der Hand als eine vereinzelte Erscheinung in unserem Denkmälervorrath zu betrachten haben. Und dennoch ist es fraglich, ob sie in der Typenentwickelung der alten Kunst in der That so isolirt dagestanden hat, wie sie uns erscheint und nicht vielmehr als die bisher allein bekannte Vertreterin eines für Kora allgemeiner giltigen Typus zu betrachten ist. Freilich, daß sie zur Vergegenwärtigung Koras in ganz besonderem Maße geeignet sei, würde man erst dann behaupten dürfen, wenn man glauben dürfte, die knidische Statue in ihrem Wesen vollkommen sicher verstanden und in allen Einzelheiten sicher erklärt zu haben. Dagegen knüpft sich an sie für die Statuen der

zweiten Classe

ein Problem, dessen Lösung leichter erscheinen mag, als es in der That ist.

Die als zweite Classe von Korastatuen zu nennenden Figuren nämlich zeigen, wenn man von der minder steifen Haltung absieht, fast genau dieselbe Composition wie die Kora von Knidos. Der Kopf, welcher übrigens nur bei der Matidia in München (No. 4) echt ist, hat allerdings den Kalathos verloren, dagegen den das Haupt bedeckenden Schleier behalten, wenn derselbe auch nur in Resten nachweisbar ist. Die ganze Gestalt, einschließlich des gehobenen und im Ellenbogen scharf angezogenen rechten und des gesenkten linken Armes, ist bis auf die Hände, wie bei der knidischen Statue in ein weites Obergewand eingehüllt, welches nur etwas kürzer und etwas freier und leichter geworfen ist, so daß unter ihm ein Stück mehr von dem feinfaltigen Chiton sichtbar wird. Die rechte Hand ist wohl bei keinem Exemplare so vollständig erhalten, daß sich mit Sicherheit entscheiden ließe, ob irgendwo eine Blume in dieser Hand gehalten gewesen ist, wie sie die knidische Statue hält, wohl aber muß man dies als möglich zugeben, da es charakteristisch ist, daß diese Hand unverhüllt aus der Gewandung hervor-

---

a) Mus. Borbon. IV, 54, Denkm. d. a. Kunst II. No. 262.

tritt, anstatt, wie bei der Demeterstatue del Drago (oben S. 465. No. 18.) in dieselbe mit eingewickelt zu sein. Auch faßt sie nicht, wie verwandte Porträtstatuen, auf welche sogleich zurückgekommen werden soll, den über die linke Schulter geworfenen Theil des Obergewandes, sondern, wenn sie bei dem Exemplar in Villa Borghese (No. 2) echt ist, ganz leicht den Saum des zum Kopf aufsteigenden Schleiers. Wenn dies Motiv das wirkliche ist, so würde hierin eine Verschiedenheit von der Statue von Knidos liegen, sowie eine andere darin besteht, daß die linke, gesenkte Hand, anstatt das Gewand zu fassen und etwas emporzuziehn, ein kleines Büschel Ähren und Mohn hält, welches freilich meistens ergänzt, aber bei der ganz diesem Typus angehörenden Porträtstatue der Matidia in München (No. 4), sowie bei den nächstverwandten Demetertypen (oben Classe 3.) echt ist, also als richtig ergänzt gelten darf. Die Matidiastatue verbindet mit diesem Halten des Ährenbüschels das Anfassen des Gewandes bei der knidischen Statue und es würde einer erneuten Untersuchung bedürfen, ob sich dies nicht bei anderen Exemplaren wiederholt hat und nur durch die Restauration verdunkelt worden ist.

Nun darf allerdings nicht verkannt und soll nicht verschwiegen werden, daß eine ganze Reihe von Statuen, und zwar namentlich von römischen Porträtstatuen[a]) nach dem Schema der Composition und der Gewandanordnung im Allgemeinen mit dem hier in Rede stehenden Typus übereinstimmt, ja daß es sich dabei um die gewöhnlichste antike weibliche Tracht handelt. Allein die Übereinstimmung ist doch, auch abgesehn von der Gewandanordnung im Einzelnen, keine genaue, vielmehr sind die fraglichen Porträtstatuen namentlich in den Motiven der Armhaltung und der Bewegung und Thätigkeit der Hände, um von dem ihnen fehlenden Ährenattribute zu schweigen, von den hier in Rede stehenden verschieden. Und somit entsteht die Frage, ob man diese als Figuren in römischer Tracht, Varianten der angeführten Porträtstatuen, zu betrachten habe, oder ob sie als Umbildungen und, wenn man so sagen darf, als Übersetzungen aus dem Hieratischen und streng Cultusgemäßen in das Anmuthige und Elegante, aus dem in der Statue von Knidos auf uns gekommenen Koratypus gelten dürfen, wobei selbstverständlich eine oder mehre Mittelstufen angenommen werden können. Möge diese Frage mehrseitiger Prüfung empfohlen bleiben. Die vier bisher bekannten Exemplare dieses Typus sind:

No. 2, in der Villa Borghese, Camera del Fauno No. 2[b]).

No. 3, Statuette von m. 0,87 Höhe in der Galeria grande des Palastes Doria Panfili in Rom, ohne Nummer. Ein geringes Exemplar mit ergänztem Kopf und ergänzten Ähren.

---

a) So nur z. B. Clarac a. a. O. pl. 311 No. 2482 (Julia), pl. 424 No. 756, pl. 918 No. 2342 B (Livia), pl. 949 No. 2443 A (Faustina), pl. 960 No. 2476 (Crispina), pl. 978 No. 2530 (Rutilia) u. A. m. mit dem Schleiergewande und noch viel zahlreichere wie z. B. pl. 921 No. 2349 und pl. 923. No. 2349 B (Töchter des Balbus), pl. 936 F No. 2518 B (unbekannt) ohne Schleier.

b) Abgeb. b. Clarac a. a. O. pl. 432 No. 784, vergl. Text Vol. III. p. 123; s. Atlas Taf. XV. No. 29. Kopf und Hals modern, der Schleier aber durch sichere Reste verbürgt, desgleichen die linke Hand mit den Ähren. Ob die rechte Hand ganz so intact ist, wie Clarac behauptet, ist mir zweifelhaft.

No. 4, Portraitstatue der Matidia in der Glyptothek in München[a]) mit einem echten Ähren- und Mohnbüschel in der linken Hand, mit welcher sie zugleich den untern Saum des Schleiergewandes gefaßt hat und ein wenig hebt.

No. 5, Statuette von 0,56 m. Höhe in der Villa Borghese, Camera del Tirteo. Auch hier sind die Ähren in der linken Hand echt, der Kopf, über welchen das Obergewand als Schleier gezogen ist, ist aufgesetzt, aber zugehörig; ergänzt nur der untere Theil der Figur von der Mitte der Oberschenkel an[b]).

Diese Statuen sind bisher mit dem Namen der Demeter belegt worden; aber nicht allein die Übereinstimmung in der Composition mit der Korastatue von Knidos, welche ja doch möglicherweise auf einen Zusammenhang hinweist, sondern auch die jugendliche Schlankheit der Borghesischen Statue No. 2 macht es wahrscheinlicher, daß Kora gemeint sei. Der Typus könnte dann füglich als eine Differenzirung der Tochter von der Mutter in den Statuen der 3. Classe gelten[c]).

Nicht gar fern steht diesen Statuen eine andere kleine Reihe von Figuren, welche durch die zum Theil echten Ähren- und Mohnbüschel in der gesenkten und halbverhüllten linken Hand dem demetrischen Kreise zugewiesen werden, während ihre Gewandung noch mehr, als diejenige der eben besprochenen Figuren an die in manchen römischen Porträtstatuen erhaltene Tracht des Lebens erinnert. Sie haben nämlich das weite Obergewand (Palla) fast genau so wie die jüngere Porträtstatue aus Herculaneum in Dresden[d]) über die linke Schulter und den linken Arm geworfen, aber mit Ausnahme von No. 7 nicht als Schleier über das Haupt gezogen, und lassen die rechte Hand auf dem Saume des leicht gefaßten Gewandes vor der Brust ruhen. Ob der Kopf irgend eines Exemplars echt und zugehörig sei, steht dahin; derjenige der schönen Statue No. 6 in Villa Borghese ist ideal und trägt einen durchaus musenartigen Charakter, doch ist bei ihm der Hals ergänzt und man kann sich, obwohl der Kopf in Größe und Charakter sehr wohl zu der Figur paßt, für seine Zugehörigkeit wenigstens nicht sicher verbürgen. Wären aber auch die Köpfe unecht oder Porträts, so würde dies den Typus als solchen kaum beeinträchtigen und nur die Frage offen bleiben, ob es sich hier um einen ursprünglich für Porträts erfundenen, durch die Ährenbüschel in bequemer Weise dem demetreïschen Kreise zugewiesenen, oder um einen für Porträts aus dem demetreïschen Kreise abgeleiteten und dann auch außerhalb desselben verwendeten Typus handelt. Und da diese Frage bis jetzt nicht sicher entschieden werden kann, muß der Typus hier erwähnt werden, dessen bekannte Exemplare die folgenden sind:

No. 6, Villa Borghese, Camera di Giunone No. 4[e]).

---

a) Frühere (in Schorns Katalog) No. 246, jetzt No. 233, s. Brunn, Beschreibung der Glyptothek² S. 240, abgeb. bei Clarac a. a. O. pl. 944 No. 2417, vergl. Text Vol. V. p. 231. Ergänzt nur die Nase und die Finger der rechten Hand, sowie ein Stück des Schleiers.

b) Nach einer brieflichen Notiz des Herrn Dr. Schreiber.

c) Vergl. außerdem die Reliefe Cap. VII. No. 2—4, Atlas Taf. XIV. No. 2—4.

d) Denkm. d. a. Kunst I. No. 373, vergl. auch Clarac a. a. O. pl. 978 A, No. 2524 A, 2524 C. pl. 978 C, No. 2339, 2343, pl. 979. No. 2518 u. m. A.

e) Unedirt, in Photographie vorliegend. Ergänzt die Hälfte der linken Hand mit dem Ährenbüschel, die rechte Hand, der Hals und die Nasenspitze.

No. 7. Torso ebendaselbst in der Vorhalle No. 23. Unedirt, wichtig, weil hier das Ährenbüschel in der halbverhüllten linken Hand echt ist.

No. 8. In der Sammlung Torlonia[a]). Nicht näher bekannt.

Auch diese Statuen tragen den Namen Demeter. Das Borghesische Exemplar No. 6. aber ist diejenige Statue, von welcher, wie schon früher bemerkt, Burckhardt[b]) schreibt, sie sei »ohne das Matronenhafte gebildet« (welches der Demeter, als der »eigentlichen Matrone unter den Göttinnen« zukommt), »vielmehr mit dem süßesten Reiz eines schlank zu nennenden jungen Weibes angethan« und welche auch in der That viel zu jugendlich und jungfräulich zart ist, um verständigerweise als Demeter betrachtet werden zu können. Gleiches gilt von dem seiner echten Ähren wegen besonders wichtigen Torso No. 7. Es kann daher keine Frage sein, daß es sich hier um Kora handelt und daß, sofern Porträts in Frage kommen, vornehme junge Damen als Kora, nicht als Demeter haben bezeichnet werden sollen. Eben so jugendlich wie der Körper ist der schöne Kopf, den jetzt No. 6. trägt und welcher, ganz entschieden kein Porträt, mit leicht aufgeschlagenen Augen halb forschend, halb sinnend und voll seelischer Bewegung in die Ferne schaut. Sollte er sich, trotz dem modernen Halse als zur Statue gehörig erweisen, so würde man bei seinem Ausdruck an die im Gefühle nicht fernen Scheidens sehnsüchtig zur lichten Oberwelt emporblickende Kora denken dürfen; einstweilen aber ist der Gedanke nicht abzuweisen, daß er ursprünglich einer Muse[c]) angehört habe. Die Schönheit der Gewandung hat Burckhardt a. a. O. mit Recht gepriesen.

Als eine Variante der Statuen dieser Classe erscheint nach einer mir von Hrn. Dr. Schreiber gesandten Skizze die 1876 auf dem Esquilin gefundene und in dem neuen capitolinischen Museum (Nuova Esposizione No. 131) aufbewahrte Statue, welche im Bullettino della commiss. arch. municipale (di Roma) III. p. 242 No. 4 so beschrieben wird: statua minor del vero in marmo greco. La dea tutta involta nel manto, nel modo consueto alle figure allegoriche della Pudicizia: colla mano sinistra che tocca il fianco (ungenau, sie ist vor dem Leib erhoben und dient dem Ellenbogen des rechten Armes zur Stütze), regge le spighe ed il papavero. La conservazione di tale attributo che la dichiara per una Cerere (den schlanken Formen nach eher Kora), rende molto pregievole questa figura. È alta m. 1,18. Der Kopf und die Füße fehlen; der rechte Arm, nebst der Hand in das Obergewand gehüllt, liegt scharf angezogen und leicht auf die linke Hand gestützt, vor der Brust.

Dritte Classe.

Auch die hier zusammenzustellenden Statuen tragen in den verschiedenen Sammlungen den Namen der Demeter, wozu nur dann ein sicherer äußerlicher Anhalt gegeben wäre, wenn man, was selbstverständlich nicht der Fall ist, annehmen dürfte, die Restauratoren hätten den schönen, echten, ährenbekränzten

---

a) Abgeb. bei Clarac a. a. O. pl. 430. No. 777, Text Vol. III. p. 120.

b) Cicerone 1. Aufl. S. 428.

c) Vergl. auch Burckhardt a. a. O.

Kopf der an die Spitze zu stellenden neapeler Statue gekannt und sich bei ihren Ergänzungen in dem durch ihn sicher bestimmten Kreise leiten lassen. Denn im Übrigen beruht Alles, worauf sich der landläufige Name stützt, auf moderner Restauration. Um so auffallender ist die Übereinstimmung in der Benennung dieser allerdings ohne Zweifel zusammengehörigen, aber unabhängig von einander zu verschiedenen Zeiten gefundenen und in verschiedenen Sammlungen aufgestellten Statuen und man wird schon glauben müssen, daß nicht allein die Leichtigkeit und Bequemlichkeit der Ergänzung zu Demeterfiguren die verschiedenen Restauratoren oder ihre gelehrten Berather geleitet und bestimmt hat, sondern daß sie auch die, soweit man bei den nur aus Abbildungen bekannten Exemplaren urteilen kann, durchgängig besonders charakteristische Schlichtheit in der Erscheinung dieser Figuren veranlaßt hat, an Demeter als die ländliche Göttin eher als an irgend eine andere zu denken. Den Namen der Demeter wird man nun freilich nicht festhalten können, da wenigstens bei den genauer bekannten Exemplaren, vorweg bei dem maßgebendsten in Neapel (No. 9.), die von Clarac auch für die Torlonia'sche Statue (No. 10.) hervorgehobene Jugendlichkeit und jungfräuliche Schlankheit dies verbietet und uns sehr bestimmt auf die Tochter, anstatt auf die Mutter hinweist.

Die bekannten Exemplare dieses Typus sind als die zunächst zusammengehörigen

No. 9. Statue von 1,82 m. Höhe im Museo Nazionale zu Neapel, jetzt in der Sala di Giove No. 528[a]).

No. 10. Statue in der Torlonia'schen Sammlung[b]).

No. 11. Statue von angebl. 7 palm. $4^1/_2$ onc. Höhe im Vatican[c]).

No. 12. Statue von gleicher Höhe, angeblich in Ostia gefunden, im Museo Chiaramonti, jetzt No. 587[d]).

Dazu kommt, soweit man nach einer Clarac'schen Zeichnung urteilen kann, als:

No. 13, eine Statue der Sammlung Torlonia[e]) und

---

a) Bei Gerhard, Neap. ant. Bildwerke No. 86, in Finatis R. Mus. Borb. descritto No. 125. Abgeb. bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 429. No. 773. vergl. Text Vol. III p. 114. Siehe Atlas Taf. XV. No. 26. Über die Ergänzungen s. unten.

b) Abgeb. bei Clarac a. a. O. pl. 430. No. 774. Text a. a. O. p. 114. Das Maß der Ergänzungen ist unbekannt, die Modernität beider Hände mit den Attributen (links) von Ähren und (rechts) von einer seinsollenden Sichel unterliegt wohl nicht dem mindesten Zweifel.

c) Allein bekannt durch Clarac a. a. O. pl. 431. No. 778, Text a. a. O. p. 120, weder von mir gesehn noch von Hrn. Dr. Dressel wieder aufgefunden, nach Clarac in einer »salle des mélanges (Miscellanee«) (?) aufgestellt. Nach dessen für jetzt uncontrolirbaren Angaben wären beide Vorderarme, ein Theil des rechten Beines, der linke Fuß und die Spitze des rechten ergänzt, der Kopf antik, aber aufgesetzt.

d) Unter der Bezeichnung »Faustina seniore in forma di Cerere«; abgeb. bei Clarac a. a. O. pl. 432. No. 782. Text a. a. O. p. 122. Restaurirt beide Vorderarme und die Zehen des rechten Fußes; der Kopf, ein Porträt der Faustina, ist antik, aber aufgesetzt und von sehr zweifelhafter Zugehörigkeit.

e) Abgeb. bei Clarac a. a. O. pl. 437. No. 759 B. Text a. a. O. p. 107, welcher sich in Betreff des Kopfes widerspricht: »la tête de cette statue lui appartient« und »on a ajusté cette tête à une statue que rien ne caractérisait«, da die Vorderarme mit dem Ährenattribut in der Linken ergänzt sind. Die Zugehörigkeit des Kopfes ist sehr problematisch.

No. 14, ein durch massenhafte Ergänzungen zu einer Statue gemachter Torso der Carlisle'schen Sammlung in Castle Howard (Yorkshire)[a]).

Endlich, durch eine kleine Abweichung im Costüm, das Fehlen der sichtbaren Gürtung des Chiton unterschieden:

No. 15, eine 0,89 m. hohe Statuette im Museo Nazionale in Neapel, jetzt in der Sala di Giove bez.: L. 549. G. 78[b]).

Im Einzelnen ist besonders von der ersten und letzten dieser Statuen zu handeln.

Was zunächst die Ergänzungen von No. 9. anlangt, ist bei Gerhard, welcher auch den Kunstwerth der Statue sehr unterschätzt, wenn er sie als »von erträglicher Arbeit« bezeichnet, nur die eine Angabe richtig, daß der rechte Vorderarm mit der Fackel, genau von dicht unterhalb des 3. Knopfes im Ärmel an, modern ist, unrichtig dagegen ist es, wenn das Ährenbüschel (bei Gerhard: der »mit der linken Hand an den Leib angedrückte Mohnstengel«) als echt behandelt und dem zu Folge die Statue als »eine der wenigen sichern Ceresfiguren« angesprochen wird. Das Büschel von Ähren- und Mohnköpfen ist vielmehr mit dem Daumen, Zeige- und Mittelfinger der linken Hand der Statue ganz bestimmt modern, wie auch Finati (l'estremità delle mani), wenngleich nicht ganz genau angiebt. Außerdem ist die Spitze der linken Brust, der ganze rechte Fuß vom Austritt aus dem Obergewande und die Spitze des linken Fußes, nicht nur diese, wie Finati sagt, und der ganze Plinthos modern. Ganz entschieden antik und auch nicht, wie Gerhard meint, gebrochen oder aufgesetzt, sondern nie getrennt gewesen, vielmehr mit dem Körper aus einem Stück und von vollster Echtheit ist der Kopf, wie die genaueste Untersuchung in unmittelbarer Nähe mir erwiesen hat. Nur von einiger Entfernung gesehn scheint der Kopf von anderem Marmor zu sein, als der Körper, grobkörniger und durchscheinender, was aber nur auf einer verschiedenen Behandlung, nämlich glatterer Politur beruht. Auch Finati giebt den Kopf nicht unter den Ergänzungen an. Wir dürfen ihn also als das behandeln, was er ist, eines der kostbarsten Denkmäler des Koraideals. Denn daß nur von dieser die Rede sein kann, wird jeder aufmerksame Blick auf die Abbildung im Atlas, allerdings nicht die schlechte Clarac'sche Zeichnung erweisen. Der Kopf und in Übereinstimmung mit ihm die ganze schlanke Gestalt ist so jungfräulich, fast mädchenhaft, daß man nur schöne Musen- oder Artemisköpfe, wie z. B. den der Artemis Colonna in Berlin mit ihm vergleichen kann; namentlich verleiht ihm das fein mandelförmig gestaltete Auge, in dem etwas von dem ὑγρὸν des Aphroditeauges liegt, und der liebliche Mund bei der mäßigen Fülle von Wangen und Kinn und der ziemlich hohen, aber schmalen Stirn, welche von reichen, sanft-

---

a) S. Michaelis, Arch. Zeitg. von 1874. S. 19 No. 1, abgeb. bei Clarac a. a. O. pl. 438 A. No. 774 A, Text a. a. O. p. 114 mit unrichtigen Restaurationsangaben; der Kopf ist sicher nicht zugehörig.

b) Bei Gerhard, Neap. ant. Bildwerke S. 121 No. 434 (als „Ceres“), abgeb. bei Clarac a. a. O. pl. 429 No. 771, Text a. a. O. p. 113. S. Atlas Taf. XV. No. 27. Der stark überarbeitete Kopf ist gebrochen und mit einem dunkeln Kitt aufgesetzt, aber sicher antik und höchst wahrscheinlich zugehörig; modern der rechte Arm vom untersten Knopfe des Ärmels an, der linke Vorderarm und der über denselben hangende, von Gyps ergänzte, Gewandzipfel. Am Gewand ist mehrfach geputzt. (Nach brieflicher Mittheilung des Herrn Dr. C. Robert.)

gewellten, hinten länger herabhangenden und seitlich mit einigen Locken auf den Schultern liegenden Haaren umrahmt ist, etwas ungemein Anmuthiges und Unschuldiges, welchem doch wieder der hoch im Haar liegende ziemlich volle Ährenkranz (wirklich ein solcher und nicht, wie Clarac meint, des tresses de la coiffure qui, par leur disposition, produisent un peu l'effet d'épis de blé) ein Element des Schmuckvollen hinzufügt. Dafür, daß diese Ährenbekränzung der Benennung als Kora nicht entfernt im Wege stehe, genügt ein einfacher Verweis auf die durch Inschriften beglaubigten eben so bekränzten Koraköpfe auf Münzen (vergl. Münztafel VII. No. 38—48.)[a]). Bei dem Körper, dessen keusche Schlankheit, wie schon bemerkt, mit dem jungfräulichen Kopf in schönster Übereinstimmung steht, ist besonders auf die Bekleidung hinzuweisen, welche zunächst aus einem langen, feinfaltigen Chiton besteht, welcher außergewöhnlich hoch unter dem Busen mit einem schmalen, vorn zusammengeknoteten Bande gegürtet ist. Etwas durch diesen Gürtel emporgezogen verhüllt dieser Chiton in reicheren Falten den Busen und läuft seitlich in geknöpfte Ärmel aus, welche den Gestalten dieses Kreises eigen zu sein scheinen (s. oben S. 469. bei Demeter); während er den Leib mit linder und flacher gehaltener Fältelung umgiebt, ohne jedoch wie halbdurchscheinend gebildet zu sein. So macht diese Gewandung einen eben so schlichten wie hervorstechend keuschen Eindruck. Der Charakter der Einfachheit wird auch nicht aufgehoben durch das Himation, welches von der linken Schulter, den Arm bis zur Handwurzel verhüllend hinten in langen Falten bis zur Hüfte herabgeht, hier mit einem leichten Überschlag vorn herumgenommen und mit der linken Hand gegen den Leib gehalten, die Beine in einfach, aber nicht kunstlos gearbeiteten, fast in verticaler Richtung lang gezogenen Falten umgiebt, aus denen das rechte, wie nach einem letzten Schritte zurückstehende Bein kräftiger hervorgehoben ist.

Ob nun das Büschel Ähren und Mohn, welches der Ergänzer der linken Hand gegeben hat und welches, namentlich so ruhig nur als Attribut gehalten, neben dem Ährenkranz im Haare einigermaßen tautologisch ist, in der Absicht des antiken Künstlers gelegen hat, muß man einstweilen dahingestellt sein lassen. Und eben so wird es schwer sein zu entscheiden, ob der rechte Arm in der Weise gesenkt war, wie ihn der Restaurator gebildet hat, und mit welchem Gegenstand man ihn, der im Ellenbogen auch füglich gehoben gewesen sein könnte, ausgestattet zu denken hat. Nur die kurze Fackel, welche die ergänzte rechte Hand trägt, hat die antike schwerlich getragen, wogegen eine aufgestützte lange Fackel, aber auch ein Scepter sehr wohl möglich erscheint.

Über die Nummern 10—15 ist im Einzelnen Nichts zu bemerken, da sie mit Ausnahme von No. 15. nur aus Zeichnungen bekannt sind, welche jedoch ohne Zweifel hinreichen, um nicht nur die Zusammengehörigkeit dieser Figuren, sondern ihre fast genaue Übereinstimmung erkennen zu lassen. Fehlt ihnen in den Clarac'schen Abbildungen die jugendliche Schlankheit der neapeler Musterstatue, so genügt ein Blick auf deren Wiedergabe bei demselben Clarac (pl. 429. No. 773), um zu zeigen, daß dieser Umstand ohne irgendwelche Erheblichkeit ist, da auch die neapeler Statue unter den Händen des Clarac'schen Zeichners zu einer breiten

a) Vergl. auch Gerhard: Über den Bilderkreis von Eleusis II. Ges. akad. Abhh. II. (S. 402.) Anm. 182.

und stämmigen Figur geworden ist. Die mit einem Faustinakopfe versehene No. 12. im Museo Chiaramonti ist ein sehr mäßiges Exemplar dieser Reihe. Auch für die Haltung der Arme und die Ergänzung der Attribute ist aus diesen Wiederholungen nicht viel zu lernen, da die Vorderarme und Hände überall modern sind; nur für die Annahme, der rechte Arm dieser Figuren könne auch im Ellenbogen gehoben gewesen sein, wird die Statue Chiaramonti zu berücksichtigen sein, bei welcher, wie auch die Clarac'sche Zeichnung giebt, die Ergänzung erst unterhalb des in der That gehobenen Ellenbogens beginnt.

Nur über die kleine neapeler Statue No. 15., deren Ergänzungen oben (S. 482 Note b) mitgetheilt sind, noch ein paar Worte. Es ist schon hervorgehoben worden, daß diese Figur darin von den übrigen hier zusammengestellten und folglich doch wohl vom Prototyp abweicht, daß ihr Chiton nicht wie bei jenen von dem hoch unter den Brüsten sitzenden schmalen Gürtel zusammengehalten wird und in Folge dessen eine etwas andere Faltenanordnung zeigt. Obgleich es nicht leicht ist, bestimmt zu sagen, wie der Verfertiger dieses Exemplares zu dieser kleinen Verschiedenheit gekommen sein mag, wird ihr doch schwerlich Jemand die Bedeutung beilegen, daß um ihretwillen die neapeler Statuette aus der hier aufgestellten Reihe zu streichen wäre. Es würde dies bei der im Übrigen fast genauen Übereinstimmung um so weniger gerechtfertigt erscheinen, je mehr auch dies Figürchen neben der größern Statue No. 9. sich durch die Jugendlichkeit ihrer Körperformen auszeichnet. Auch von dem Kopfe wird man dies sagen und was die Formen anlangt eine allgemeine Übereinstimmung mit demjenigen der Musterstatue anerkennen dürfen, nur daß dem Haare der Ährenkranz fehlt. Allerdings scheint der Ausdruck der beiden Köpfe verschieden, in sofern derjenige der Statuette etwas Erregtes hat. Ob dieses in der Absicht des Künstlers gelegen hat oder durch die Überarbeitung von moderner Hand erst hineingebracht worden ist, muß ich dahin gestellt sein lassen, da eine erneute auf diesen Punkt gerichtete Untersuchung für jetzt nicht möglich ist. Daß der declamatorisch ausgestreckte rechte Arm, welcher mit diesem Ausdruck in Übereinstimmung steht, nicht im Sinne der ursprünglichen Composition sei, wird sich nicht wohl verkennen lassen.[27])

Terracotten.

Die von verschiedenen Seiten in weiteren oder engeren Grenzen auf die eleusinischen Gottheiten bezogenen Terracottafiguren bieten nicht allein gegenüber dem in größerer statuarischer Plastik Bekannten, sondern verglichen mit so ziemlich Allem, was in den Monumenten aller anderen Classen vorliegt, vielfach sehr fremdartige Erscheinungen dar; auch wird sich schwerlich läugnen lassen, daß auf diesem Gebiete sehr Vieles zweifelhaft, nicht Weniges unrichtig oder, im Zusammenhange mit m. o. w. unklaren Ansichten über die Mysterienculte verschiedener Orte und Zeiten, willkürlich erklärt worden ist. Zu einer durchgreifenden Kritik aller hier in Frage kommenden Bildwerke dürfte es jedoch gegenwärtig noch nicht und vielleicht erst dann an der Zeit sein, wenn eine in weitem Rahmen angelegte

Sammlung der in diesen Kreis beziehbaren Producte der Thonbildnerei einen Überblick über das gesammte Material ermöglichen und eine ausgiebige Vergleichung seiner Bestandtheile erleichtern wird. Wenigstens muß ich von mir offen bekennen, daß mir der Überblick in dem nöthigen Umfange fehlt und daß ich mich deshalb hier darauf beschränken muß, nach Aussonderung dessen, was mir mißverstanden oder durchaus problematisch erscheint, diejenigen verhältnißmäßig wenigen Monumente zusammenzustellen, welche sich entweder sicher auf die Gottheiten von Eleusis beziehn oder von denen dies wenigstens wahrscheinlich ist.

A. Demeter und Kora neben einander thronend.

Am meisten an ein auch sonst nicht selten vorkommendes Motiv[a]) erinnern einige aus Praeneste stammende Terracottagruppen[b]), welche, in feinerer oder gröberer Ausführung und mit einigen Verschiedenheiten im Einzelnen, in der Hauptsache aber übereinstimmend, zwei neben einander thronende Frauen darstellen, in welchen Demeter und Kora zu erkennen kaum einem stichhaltigen Bedenken unterliegen kann[c]), um so weniger, als ein mit ihnen verbundener Knabe, sei es als Iakchos, sei es als Plutos[d]) seine nächstliegende Erklärung findet. In zweien dieser Gruppen (a. a. O. Taf. II.) sind die Göttinnen so gut wie nicht von einander unterschieden, beide Male verschleiert, in No. 1 sicher beide vollbekleidet und mit einem polos- oder stephaneartigen Kopfschmuck sowie mit Phialen in der rechten Hand versehn, die rechts sitzende durch ein Halsband vielleicht als Kora bezeichnet (vergl. No. 3.). In No. 2. ist es unsicher, ob die vom Himation entblößten Oberkörper mit einem dünnen Chiton bekleidet zu denken sind, oder nicht. In No. 3 (a. a. O. Taf. III. No. 1.) tragen beide Göttinnen einen stephanosartigen Haarschmuck, aber nur bei der links sitzenden fällt von diesem ein Schleier auf die Schulter herab und nur sie ist mit Chiton und Himation bekleidet, während der Oberkörper der rechts sitzenden nackt erscheint. Man wird nicht zweifeln, daß durch diese Unterschiede Mutter und Tochter differenzirt werden sollten, und in der links sitzenden um so mehr Demeter zu erkennen haben, als sie das in No. 1 und 2 zwischen Beiden niedriger sitzende Kind, für welches der Name des Iakchos wahrscheinlicher bleibt, als derjenige des Plutos, auf dem Schoße hält, wodurch sie, ganz abgesehn von dem Verhältniß des Iakchos zu Demeter und zu Kora, hier ohne Zweifel als die mütterliche Göttin von der jungfräulichen Tochter unterschieden werden soll.

Durch Verschleierung der einen, hier der rechts sitzenden und Bekränzung der andern Figur scheint in einer vierten, aus Unteritalien stammenden Terracottagruppe[e]) diese Unterscheidung der Mutter und der Tochter noch augenfälliger

---

a) S. oben S. 423 Note b und S. 431.

b) Abgeb. bei Gerhard, Ant. Bildwerke Taf. II. No. 1 und 2 (Sammlung d'Agincourt im Vatican) und Taf. III. No. 1 (Colleggio Romano). Vergl. auch Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 40 Anm. 4.

c) Vergl. Gerhard, Über den Bilderkreis von Eleusis II. (Ges. akad. Abhh. II.) S. 391. Anm. 145. und S. 408. Anm. 199, Welcker, Alte Denkmäler III. S. 547.

d) Vergl. Gerhard a. a. O. Anm. 199.

e) Vergl. Gerhard a. a. O. Anm. 146 a, abgeb. Taf. LXXIX. No. 1.

gemacht zu sein, wobei indessen auf den Umstand, daß der Kranz der Kora aus Epheublättern besteht, für ihre Deutung schwerlich Gewicht zu legen ist[a]).

Viel unsicherer ist die Erklärung einer fünften (praenestiner) Gruppe[b]), welche ebenfalls zwei neben einander sitzende, ganz bekleidete, verschleierte und mit Phialen in den Händen versehene Göttinnen darstellt, von denen der rechts sitzenden ein schwebender, ihren Schleier lüftender Knabe sowie ein ziemlich zweifelhaftes Reh beigegeben ist, während neben der links sitzenden eine Palme steht. Mag nun auch das Reh, wenn überhaupt ein solches hier gemeint ist, wie Gerhard annimmt (vergl. Anm. 28), dem hier in Rede stehenden Kreise nicht fremd sein[c]), unerklärt oder wenigstens nicht mit Sicherheit erklärt ist der schwebende Knabe, welcher Iakchos schwerlich sein kann[28]) und zu dessen Deutung die Analogie des sogenannten »Mysteriendämon« großgriechischer Vasenbilder anzuziehn, zu keiner Entscheidung zu führen vermag.

B. Demeter und Kora stehend verbunden.

Sehr viel problematischer als die Erklärung der so eben besprochenen Gruppen ist diejenige einer Anzahl von Gruppen zweier neben einander stehenden Frauen, von denen die eine der andern den einen Arm vertraulich um den Nacken geschlungen hat, ein Motiv, das allerdings bei Demeter und Kora, aber auch bei andern Personen vorkommt[d]). Früher ist die seit längerer Zeit bekannte Gruppe bei Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 69 von Stephani[e]) auf Demeter und Kora bezogen worden, und diese Deutung ist von Gerhard[f]), wenigstens bedingungsweise, aufgenommen worden. Neuerdings aber hat Stephani[g]) dies Monument, und zwar höchst wahrscheinlich mit größerem Recht, als Aphrodite und Peitho neben dem Idol der Eileithyia oder Genetyllis angesprochen. Dagegen hat derselbe Gelehrte für zwei andere Terracottagruppen der petersburger Sammlung[h]), und zwar mit sehr großer Sicherheit, an den Namen der eleusinischen Gottheiten festgehalten[i]).

Die erstere dieser Gruppen zeigt zwei mit Chiton und Himation bekleidete, in der angegebenen Weise neben einander stehende Frauen, auf deren Schulter, zwischen den Köpfen beider ein langbekleideter, geflügelter Knabe sitzt, an dessen sehr problematische Bedeutung sich der Zweifel über diejenige der ganzen Gruppe anknüpft. Es ist allerdings richtig, daß für Eros, an den man bei einem Flügelknaben zuerst denkt und der auch ähnlich auf der Schulter der Aphrodite

a) Vergl. Strube, Studien über den Bilderkreis von Eleusis S. 87.

b) Abgeb. bei Gerhard, Ant. Bildwerke Taf. III. No. 3.

c) Vergl. Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 132, pour l'année 1863 S. 221, pour l'année 1868 S. 116, pour les années 1870/71 S. 212.

d) Vergl. das oben S. 423 Note b. Angeführte und Stephani im Compte-rendu etc. pour les années 1870/71 S. 163 Note 1.

e) Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 35 Note 3.

f) Üb. den Bilderkreis v. Eleusis II. (Ges. akad. Abhh. II.) S. 391. Anm. 146. b.

g) Compte-rendu etc. pour l'année 1873. S. 11.

h) No. 1. abgeb. in den Antiquités du bosphore Cimmérien pl. 70. No. 1,
No. 2. abgeb. im Compte-rendu etc. pour les années 1870/71 pl. II. No. 1.

i) Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 40 Note 4, pour les années 1870/71 S. 162 f.

sitzend vorkommt[a]), das lange Gewand nicht zu passen scheint. Wenn aber Stephani ihn für Iakchos erklären will, so kann das nur auf einem Wege geschehn, auf welchem kaum Jemand ihm zu folgen geneigt sein wird. Er bezeichnet ihn nämlich als »den jungen Dionysos, genannt Iakchos« und behauptet, den Dionysos haben sich die Griechen auch geflügelt gedacht, wofür er sich auf Pausanias[b]) beruft. Hier ist von dem Dionysos Psilax von Amyklae die Rede, für dessen Beflügelung Pausanias als Grund angiebt, der Wein erhebe den menschlichen Geist wie die Flügel den Vogel. Mag nun auch, woran nach dem Bekanntwerden mehrer Kunstdarstellungen des geflügelten Dionysos[c]) nicht wohl zu zweifeln ist, die Vorstellung des geflügelten Dionysos weiter verbreitet und nicht auf den Psilax von Amyklae beschränkt gewesen sein, so handelt es sich doch erstens in den sicheren Denkmälern dieser Gestaltung um den am Haupte geflügelten Gott und man soll, wie Wieseler mit gutem Rechte gemahnt hat[d]), mit der Beziehung von an den Schultern beflügelten Wesen dionysischen Charakters auf den Weingott sehr behutsam sein und zweitens kann die Vorstellung des geflügelten Dionysos, auch wenn sie, was nicht erwiesen ist, allgemeine Giltigkeit erlangt hätte, doch auf den synkretistisch mit Iakchos verbundenen eleusinischen Dionysos nicht so ohne Weiteres angewendet werden, daß es erlaubt wäre, Iakchos als »den jungen Dionysos« zu bezeichnen und nun auf ihn, und zwar einzig und allein in diesem einen Monumente[29]), die Beflügelung des Dionysos zu übertragen. Wird man hiernach schwerlich umhin können, die Benennung des Knaben in der Terracottagruppe als Iakchos allermindestens als sehr fragwürdig zu bezeichnen, so wird damit selbstverständlich die Erklärung der beiden Frauen als Demeter und Kora nicht minder problematisch, und zwar auch dann, wenn man ihnen einstweilen nicht mit Sicherheit einen andern Namen zu geben im Stande ist.

Die zweite Gruppe stellt die ähnlich verbundenen Frauen ohne diesen räthselhaften Knaben auf den Schultern dar. Aber auch hier steht ihrer Benennung als Demeter und Kora der Umstand im Wege, daß sie beide mit völlig entblößtem Oberkörper, ohne Chiton, nur im Himation dargestellt sind, welches bei der rechts stehenden bis unter die Scham, bei derjenigen zur Linken bis zur Mitte des Leibes herabgesunken ist. Ähnlich bekleidet, aber doch, da sie einen ganz feinen Chiton haben, weniger nackt erscheinen die beiden früher ebenfalls für die eleusinischen Göttinnen gehaltenen Frauen bei Stackelberg a. a. O., von denen Stephani[e]) schreibt, daß sie »durch ihre Gewandung« und den von der einen gehaltenen Spiegel sich deutlich genug als Aphrodite und wahrscheinlich Peitho zu erkennen geben. Wie dagegen nicht allein Kora, welche allerdings in einem, aber auch nur in einem völlig sichern Beispiele, dem Reverse der kertscher Pe-

---

a) So z. B. bei Panofka, Terracotten des berliner Museums Taf. 23.

b) Pausan. III. 19. 6. θεῶν δὲ σέβουσιν οἱ ταύτῃ (in Amyklae) τόν τε Ἀμυκλαῖον καὶ τὸν Διόνυσον, ὀρθότατα ἐμοὶ δοκεῖν Ψίλακα ἐπονομάζοντες· ψίλα γὰρ καλοῦσιν οἱ Δωριεῖς τὰ πτερά, ἀνθρώπους δὲ οἶνος ἐπαίρει τε καὶ ἀνακουφίζει γνώμην οὐδέν τι ἧσσον ἢ ὄρνιθας πτερά.

c) S. E. Braun, Kunstvorstellungen des geflügelten Dionysos, München 1839.

d) Zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 390.

e) Compte-rendu etc. pour l'année 1873 S. 11.

like[a]) und in einem andern wahrscheinlichen Fall in einem Marmorrelief[b]), abgesehn von der oben S. 485. erwähnten Terracottagruppe ähnlich entblößt vorkommt, sondern wie auch Demeter, für welche dies in keinem einzigen in seiner Deutung unzweifelhaften Kunstwerk, es sei denn unter ganz außerordentlichen Bedingungen[c]), nachweisbar ist, zu einer solchen Art und zu einem solchen Grade der Entblößung kommen sollte, ist nicht wohl abzusehn. Allerdings sind gelegentlich ähnlich entblößte Frauengestalten[d]) als Demeter und Kora gedeutet worden, aber damit wird natürlich Nichts bewiesen, da von unzweideutigen Kennzeichen dieser Göttinnen in diesen Fällen nicht die Rede ist[30]).

Eine andere in den Antiquités du bosphore Cimmérien pl. 70 No. 3 publicirte Terracottagruppe zeigt eine völlig und langgewandete Frau mit einem eben so bekleideten jungen Mann in der gleichen vertraulichen Gruppirung. Stephani hat sie[e]) als »Demeter und Triptolemos oder Kora und Dionysos« gedeutet. Beides ist ungefähr in gleichem Maß irrig. Denn einerseits ist zwischen Demeter und Triptolemos ein Verhältniß wie das hier dargestellte vollkommen unmöglich und in jedweder Art von Schrift- und Kunstwerken ohne die entfernteste Analogie und andererseits kennzeichnet nicht das leiseste Merkmal die Figuren als Kora und Dionysos, ja keines weist ihnen überhaupt eine übermenschliche Natur zu. Folglich kann man aus dieser Gruppe auch offenbar keine Unterstützung für die Erklärung der beiden anderen Gruppen gewinnen. Wenn aber Stephani meint, der Ideenzusammenhang der übrigen mit den im Compte-rendu a. a. O. publicirten Figuren in demselben Grabe gefundenen Kunstwerke (s. a. a. O. S. 7) gebe uns »volle Gewißheit darüber, daß auch der Verfertiger dieser Gruppe Demeter und Kora im Sinne hatte«, so muß auch dem widersprochen werden. Man könnte allenfalls zugeben, daß, stünde die Bedeutung der Gruppe an sich fest, es vielleicht möglich sein würde, die übrigen mit ihr zusammen gefundenen Kunstwerke als auch ideell mit ihr zusammenhangend zu erweisen; daß aber aus diesem Zusammenhange, wie Stephani denselben nachzuweisen sich bemüht, sich für die Bedeutung der an sich unerklärten Gruppe ein bindender Schluß oder gar »volle Gewißheit« ergebe, dies wird wohl kein Unbefangener zugeben.

C. Demeter Kurotrophos und Kora mit dem Iakchoskinde.

Als Demeter Kurotrophos mit dem Iakchoskinde nimmt Gerhard[f]) eine Anzahl von in Paestum gefundenen Terracotten[g]) in Anspruch, welche eine thronende

---

a) Abgeb. im Compte-rendu etc. pour l'année 1859 pl. 2, Gerhard, Üb. d. Bilderkreis von Eleusis Taf. 2., = Ges. akad. Abhh. Taf. LXXVII. Im Altas auf Taf. XVIII.

b) In Villa Albani, abgeb. bei Zoega, Bassirilievi di Roma II. tav. 96.

c) In dem Sarkophagrelief mit Koraraub im Louvre abgeb. b. Bouillon, Mus. des ant. III. basrel. pl. 3, Denkm. d. a. Kunst II. No. 103, s. Atlas Taf. XVII. No. 6.

d) So z. B. außer der angef. Terracotte bei Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 69 das. Taf. 64, Gerhard, Ant. Bildwerke Taf. 97 No. 1, Üb. d. Bilderkreis v. Eleusis II. Anm. 174.c, Taf. 5. = Ges. akad. Abhh. Taf. LXXX. No. 1.

e) Compte-rendu etc. pour les années 1870/71 S. 163.

f) Antike Bildwerke S. 340 ff. und Üb. den Bilderkreis v. Eleusis Anm. 174.

g) Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 96 No. 1, 2, 4—6, vergl. Minervini, memorie dell' Acad. Ercolan. VI. p. 330.

Göttin darstellen, die im linken Arme, m. o. w. tief in ihren sehr großen Schleier geborgen, ein Kind hält. Daß diese Deutung möglich sei, ja daß sie eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich habe, wird man anerkennen dürfen, allein als bewiesen oder beweisbar kann sie nicht gelten. Es sagt freilich nicht viel, daß Panofka[a]) eine dieser Figuren (Gerhard a. a. O. No. 4) vielmehr Ge Kurotrophos, Sam. Birch[b]) eine ganz ähnliche aus Kalymna im britischen Museum frageweise außer als Demeter Kurotrophos als nysaeische Nymphe mit dem Dionysoskinde benennt, denn diese Nomenclaturen lassen sich eben so wenig erhärten. Und auch dadurch wird der Name der Demeter für die in Frage stehende Figur keineswegs widerlegt, daß Gerhard selbst[c]) neuerdings für diese Terracotten den Namen der Kora vorgezogen hat, für welche das Attribut eines Eies (No. 4[d]), 6, 8) oder einer Taube (No. 7) sich mehr eigne, als für Demeter mit dem Iakchoskinde. Denn abgesehn hiervon stützt sich Gerhard hauptsächlich auf das Bild der Pelike von Kertsch[e]) und seine von Strube[f]) vollständig widerlegte Erklärung bei Stephani, welcher sich Gerhard (a. a. O. S. 330 f. und 574 f.) in der Hauptsache angeschlossen hat und nach der es sich um eine Palingenesie des Iakchos bei der Anodos der Kora nach Maßgabe eines Mythos der kleinen Eleusinien handeln soll, während ohne Zweifel die Geburt des Erichthonios dargestellt ist. Zerfällt also die von Stephani und Gerhard angenommene Grundlage, so werden damit natürlich alle auf sie gebauten Erklärungen mehr als bedenklich. Allein bei alledem muß man doch einräumen, daß in keiner der in Frage stehenden Terracotten Demeter auf unzweideutige Weise charakterisirt ist und daß der Erklärung eine starke Stütze entzogen ist, seitdem die vielbesprochene athenische Münze, welche Gerhard (a. a. O. Anm. 174. b.) noch als Demeter mit dem Iakchoskinde betrachtet, bekanntlich als Eirene mit dem Plutoskinde erwiesen ist[g]). Wenn aber eine sehr ähnliche Terracotte[h]) die Frau das Kind säugend darstellt, so wird auch dadurch Nichts bewiesen, da dies Motiv auch bei anderen Göttinnen[i]) nachweisbar ist. Und wenn in wiederum einer andern Terracotte[k]) die das eingewickelte Kind säugende Frau mit Epheu bekränzt ist, so reicht dieser Umstand gewiß nicht aus, um sie als Kora zu bezeichnen[l]), wie Gerhard annimmt; viel eher könnte man ihn geltend machen, um sie als Nymphe von Nysa und ihren Säugling als Dionysos zu erklären. Ob eine dritte ähnliche Gruppe[m]) mit Recht oder Unrecht auf Iuno und Mars bezogen worden ist, läßt sich ohne Kenntniß derselben, die mir abgeht, nicht entscheiden,

a) Terracotten des berl. Mus. Taf. 54. 1. S. 143 f.

b) Archaeolog. Zeitung von 1848 S. 279 No. 17.

c) Über den Bilderkreis v. Eleusis Anm. 220.

d) Nach Panofka a. a. O. ein Apfel.

e) Abgeb. Compte-rendu etc. pour l'année 1859 pl. 1. wiederholt bei Gerhard a. a. O. Taf. LXXVI.

f) Studien über den Bilderkreis v. Eleusis S. 78 ff.

g) Brunn in den Abhh. der kgl. bayr. Akad. von 1867, vergl. dessen Katal. der Glyptothek 2. Aufl. No. 96.

h) In Berlin, abgeb. bei Gerhard a. a. O. Taf. 5 = Ges. akad. Abhh. Taf. LXXX. No. 1.

i) S. Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1859 besonders p. 136; vergl. in diesem Werke Bd. II. S. 331 ff.

k) In Berlin, abgeb. bei Gerhard a. a. O. Taf. 5. = Ges. akad. Abhh. Taf. LXXX. No. 2.

l) Vergl. Strube a. a. O. S. 87.

m) Terres-cuites Janzé p. XVI. 1, Gerhard a. a. O. Anm. 175.

für eine vierte, aus kertscher Funden stammende in Petersburg[a]) läßt Stephani a. a. O., obwohl zu Demeter hinneigend, den Namen unbestimmt.

Was von diesen sitzenden Figuren gilt, das gilt ungefähr auch von den verwandten stehenden, welche mit einem m. o. w. eingehüllten Kind im Arm ebenfalls mehrfach in mancherlei Varianten vorkommen[b]), nur daß man bei ihnen, weil ihnen der auf göttliche Natur hinweisende Thronsitz fehlt, ungleich freier auch in weiteren Kreisen die Erklärung suchen darf und sich nicht wohl absehn läßt, warum man bei manchen Exemplaren, z. B. bei dem von Stackelberg publicirten nicht ganz füglich an eine menschliche Mutter mit ihrem Kinde, also an genrehafte Darstellungen sollte denken dürfen, welche uns neuerdings, namentlich aus den tanagraeischen Funden in so überraschender Fülle und Mannigfaltigkeit kund geworden sind. Eine Göttin, geschweige denn eine bestimmte, ist in keiner dieser Terracotten gekennzeichnet.

Dies gilt, was die weibliche Figur anlangt, auch von zwei in der Hauptsache übereinstimmenden Thongruppen aus südrussischen Funden, welche Stephani herausgegeben hat[c]). In beiden sitzt ein langgewandetes Kind anstatt im Arm auf der linken Schulter einer mit Chiton und Himation bekleideten, im Übrigen durch Nichts näher charakterisirten Frau. Stephani[d]) erkennt in diesen Gruppen Demeter oder Kora mit dem Iakchoskinde. Wenngleich man nun auch anerkennen mag, daß hier keine Beflügelung, wie in der oben S. 487. besprochenen Gruppe der Deutung des Kindes als Iakchos entgegensteht und daß das Kind durch eine große Stephane, mit welcher sein Haupt geschmückt ist, wenigstens sehr wahrscheinlich menschlichem Kreise entrückt wird, so ist damit seine Bedeutung als Iakchos und diejenige seiner Trägerin als eine der beiden eleusinischen Göttinnen noch lange nicht erwiesen. Stephanis Berufung auf die Analogie der oben besprochenen Gruppe der zwei Frauen mit dem geflügelten Kind auf den Schultern kann für denjenigen nicht verfangen, welcher die Stephani'sche Deutung jener Gruppe nicht als richtig anzuerkennen vermag, und der Augenschein der hier vorliegenden Composition spricht ebenfalls nicht für die von Stephani aufgestellte Erklärung. Denn der Eindruck dieser Composition wird für ein unbefangenes Auge vielmehr der sein, daß es sich hier um eine dienstbare oder untergeordnete Trägerin eines höher gearteten Kindes, also um ein Motiv der Art handelt, wie es uns im dionysischen Kreise nicht selten begegnet[e]), wenn das Dionysoskind auf den Schultern verschiedener Personen des bakchischen Gefolges getragen oder reitend dargestellt wird. Möglich, daß auch in den fraglichen Terracotten eine ähnliche Scene hat dargestellt werden sollen, wobei man sich für die lange Gewandung des Dionysoskindes unter anderen Beispielen auf die im Compte-rendu etc.

---

a) Abgeb. im Compte-rendu etc. pour l'année 1859 pl. V. No. 3 vergl. p. 133 sqq., besonders 136.

b) So z. B. bei Gerhard, Ant. Bildwerke Taf. 96. No. 3, 7, 9, bei Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 59, bei Newton, Discoveries at Halicarnassus etc. pl. 47. 5 vergl. p. 328. 1.

c) No. 1 in den Antiquités du bosphore Cimmérien pl. 70. No. 2 und No. 2 im Compte-rendu etc. pour les années 1870/71 Taf. 2. No. 2.

d) Ant. du bosph. Cimmérien Vol. II. p. 100 sq., Compte-rendu etc. pour l'anné 1859 p. 34, pour les annés 1870/71 S. 163.

e) Vergl. Stephani im Compte-rendu a. a. O. Anm. 3.

pour l'année 1861 pl. 2 abgebildete Kylix mit der Kindheitspflege des Dionysos berufen kann[a]). Aber wenn an das Dionysoskind auch nicht zu denken sein sollte, die Beziehung auf den eleusinischen Götterkreis, auf Demeter oder Kora und Iakchos kann in keiner Weise als wahrscheinlich anerkannt werden.

D. Demeter in Einzelfigur sitzend.

Von allen für die Göttin in Anspruch genommenen sitzenden Terracottafiguren hat die aus Paestum stammende, welche in Gerhards Antiken Bildwerken Taf. 98. No. 2 abgebildet ist, die meiste Anwartschaft darauf, dieselbe in der That darzustellen, insofern dieselbe, welche bei völliger Bekleidung durch einen großen Kalathos und einen von diesem auf die Schultern und Arme herabhangenden Schleier bezeichnet ist, in der rechten Hand einen Gegenstand hält, welcher ein Mohnkopf zu sein scheint. Denn, wenngleich der Mohn keineswegs auf Demeter beschränkt ist und in ihrer Hand am häufigsten mit Kornähren vereinigt vorkommt, so läßt sich doch nicht läugnen, daß er zu Demeters gewöhnlichsten Attributen gehört[b]) und daß von denjenigen Göttinnen, welche als durch ihn bezeichnet hier in Frage kommen können, keine hier wahrscheinlicher dargestellt ist, als Demeter.

Möglich ist ferner, daß zwei ebenfalls aus Paestum stammende Terracottafiguren des berliner Museums, welche Panofka[c]) unter dem Namen der »Demeter Malophoros« publicirt hat, und eine dritte in Gerhards Antiken Bildwerken Taf. 98 No. 1 abgebildete in der That diesen Namen verdienen. Sie stellen eine in der Hauptsache der eben angeführten Statuette entsprechende, mit Kalathos und Schleier ausgestattete Frau dar, welche in der Linken Äpfel oder sonstiges Obst hat, die erste in einem schlanken Kalathos, aus welchem sie, ähnlich wie aus einem Füllhorn hervorquellen, die zweite und dritte auf einer flachen Schale, welche bei der zweiten, zugleich mit einer Phiale in der Rechten ausgestatteten, ruhig auf der Hand, bei der dritten gegen die Brust gehalten wird. Der Name der Demeter Malophoros aber erscheint für diese Figuren möglich, nicht insofern es sich, vermöge eines nichtsnutzigen Wortspieles, um eine Stellvertretung von Schafheerden durch Äpfel handelt, welche, trotz Panofka (a. a. O. S. 148 Note 1), völlig unzulässig ist, also auch nicht, insofern man sich für den Beinamen auf den Cultus von Nisaea[d]) beruft oder den Vers des Kallimachos[e]): φέρβε βόας, φέρε μᾶλα, φέρε σταχύν, οἶσε θερισμόν für zweideutig erklärt, sondern vielmehr insofern Demeter nicht allein als Getreidegöttin zu gelten hat, sondern als Verleiherin aller eßbaren Frucht[f]), welche nach Hesychius (v. μῆλον) allgemein als μῆλον bezeich-

---

a) Vergl. auch Denkm. d. a. Kunst II. No. 395—399 und die etwas größeren Abbildungen in Welckers Zeitschrift Taf. V. No. 23, Taf. VI. No. 25.

b) Vergl. Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1869 S. 48 f.

c) Terracotten des berl. Mus. Taf. 56. 1 und 57. 2, die letztern auch bei Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 98. 3. Daß die erstere das. No. 1 abgebildet sei, ist eine irrige Angabe Panofkas.

d) Pausan. I. 44. 3, s. oben S. 459.

e) Hymn. in Cer. vs. 137.

f) Vergl. Schol. ad Hes. O. et D. vs. 32. Δημήτερος δὲ ἀκτὴν πᾶσαν τὴν τῶν καρπῶν φορὰν ἐκάλεσεν, οὐ μόνον τῶν ἰδίως λεγομένων Δημητριακῶν, οἷον πυρῶν καὶ κριθῶν, ἀλλὰ καὶ

net wurde, und insofern Pausanias den Worten (a. a. O.), mit welchen er den Namen der Malophoros für Nisaea von der Verleihung der ersten πρόβατα ableitet, hinzufügt: λέγεται δὲ καὶ ἄλλα ἐς τὴν ἐπίκλησιν und uns damit berechtigt, auch auf eine andere Ableitung des Namens, wahrscheinlich doch von μῆλα als Obst, zu schließen. Endlich ist hier vielleicht noch zu veranschlagen, daß verschiedene, durch das Opferferkel charakterisirte eleusinisch priesterliche Terracottafiguren[a]) eine Schale mit Äpfeln ganz ähnlich wie zwei der hier in Rede stehenden Frauen tragen, daß in einem Relief[b]) der Demeter außer einer Ziege eine Schale mit Früchten als Opfergabe dargebracht wird, daß in einigen Münzen Demeter mit dem Füllhorn und in etlichen Gemmenbildern[c]) eine durch Ähren in der einen Hand als Demeter wenigstens wahrscheinlich bezeichnete Frau mit einer Fruchtschale auf der Hand nachweisbar ist.

Eine Menge anderer sitzender weiblicher Figuren mit dem Polos, Kalathos, Stephanos, mit und ohne Schleier[d]) tragen keinerlei bestimmte Kennzeichen, können also auch, wenn nicht äußerliche Umstände eine Deutung ermöglichen, wie schon oben (S. 414 mit Note f) bemerkt, mit keinem bestimmten Namen belegt werden. Auch der Name der Kora, welchen Gerhard[e]) für manche dieser Figuren in Anspruch nimmt, wofür er mancherlei bei näherer Prüfung nicht stichhaltige, aus angeblichen, aber fast durchweg höchst unsicheren Koraattributen (Apfel, Gans, Blume, Spiegel, Tympanon) abgeleitete Gründe andeutet, wird abzulehnen sein.

E. Demeter in Einzelfiguren stehend.

Die schönste und wohl auch in ihrer Bedeutung durchaus sichere Terracottafigur unter den Darstellungen der stehenden Demeter ist die aus Eleusis stammende, von Fr. Lenormant in der Archaeologischen Zeitung von 1864 Taf. 191 unter dem Namen der »Demeter Eleusinia« bekannt gemachte und S. 196 f. näher besprochene. Vor den meisten, wenn nicht vor allen Terracotten dieses Kreises ist die bis etwas unterhalb der Knie erhaltene Figur nicht allein durch die Vortrefflichkeit ihres Stiles, sondern durch eine schlichte Großheit der Auffassung und Formgebung ausgezeichnet, welche nicht zweifeln läßt, daß es sich um die Göttin selbst und nicht etwa um eine priesterliche Person ihres Dienstes handelt.

Das Haupt, von welchem das Haar in reichen Locken auf Hals und Schultern herabfällt, ist mit dem breiten Kalathos bekrönt, das Gesicht in sehr kräftigen, entschieden matronalen Formen etwas derb behandelt, die Ohren sind mit Ohrringen geschmückt, welche mit ihren runden Platten wie den Haaren aufgeheftet erscheinen. Die Bekleidung der ruhig aufrecht stehenden Figur ist ein ge-

---

τῶν ἄλλων und s. Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 38 und Welcker, Griech. Götterl. II. S. 473 f., Preller Griech. Mythol. I.² S. 602.

a) Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 99 No. 9—13. S. unten S. 494.

b) Im Louvre s. unten Cap. VII. No. 6, Atlas Taf. XIV. No. 5.

c) S. unten Cap. VI.

d) Gerhard a. a. O. Taf. 95. 1—3, Taf. 97. 2, 5—7, Archaeolog. Zeitung von 1848 S. 279 No. 13 und von 1851 S. 26 f.

e) Über den Bilderkreis von Eleusis Anm. 178 und 180.

gürteter doppelter Chiton mit geknöpften Ärmeln und außerdem ein, man sieht nicht recht wie, umgenommener Mantel, der von den Armen seitwärts herabhangt. Als Attribute hält die Göttin im linken Arme den einigermaßen verletzten, aber deutlich erkennbaren χοῖρος μυστικός, ihr gewöhnliches Opferthier, während im rechten Arme, von der Hand ganz leicht gehalten, ein Gegenstand ruht, welcher in seinem jetzigen Zustande nicht leicht sicher zu bestimmen, wahrscheinlich aber dereinst durch Farbe näher charakterisirt gewesen ist. Derselbe besteht aus einem, wie es in der Abbildung scheinen könnte, viereckigen, aus mehren dünnen Stäben oder Halmen zusammengefügten Stiele, der an seinem obern Ende umbunden ist und aus welchem über dieser Umbindung einige schlanke Blätter und ein sich rund entwickelnder Büschel oder Kranz entspringt, welcher am meisten so aussieht, als ob er aus sich nach hinten krümmenden Federn bestünde. Da von solchen natürlich nicht die Rede sein kann, so liegt es am nächsten an Kornähren zu denken. Und in der That hat Lenormant in dem ganzen Gegenstand, ohne zu verkennen, daß Fackeln wenigstens ähnliche Formen haben können, ein Ährenbüschel (une glane, c'est à dire un faisceau d'épis plus mince que la gerbe) erkannt, während Gerhard in einer Note beifügt, er könne nicht umhin, auch hier, wie bei anderen Terracotten (s. unten) eine Fackel »vorauszusetzen«. Dieser Voraussetzung aber dürfte der Augenschein jedenfalls mehr widersprechen, als der Annahme eines eigenthümlich stark stilisirten Ährenbüschels, welches auch ungleich eher so gehalten werden kann, wie die Göttin den Gegenstand hält, als eine, schwerlich jemals so gehaltene, Fackel und welches an und für sich, wenngleich nicht in dieser, vielleicht durch Stil und Material des Monumentes veranlaßten Form, so sehr zu den allergewöhnlichsten und natürlichsten Attributen der Demeter gehört und auch wenigstens in einer Terracotte[a]) vorkommt, daß seine Annahme keine unüberwindliche Schwierigkeit machen kann.

Solche entsteht auch dadurch nicht, daß andere Terracottastatuetten der Göttin, von denen Gerhard[b]) ein Exemplar in Berlin (No. 90) und ein zweites in Carlsruhe anführt, während ich drei weitere[c]) hinzufügen kann, daß diese Statuetten als Attribute der Göttin das aus der gesenkten bald linken, bald rechten Hand herabhangende, an einem Hinterbeine gefaßte Schweinchen und die hier ganz unzweifelhafte, aber auch in der gewohnten Weise gehaltene Fackel verbinden. Denn einmal können sicilische und unteritalische Monumente für ein attisch-eleusinisches nicht maßgebend sein und sodann gehören ja die Fackel und das Ährenbüschel fast in gleicher Weise zu den regelmäßigsten Attributen der Demeter, von denen bald das eine, bald das andere mit dem Schweinchen als einem seltenern dritten verbunden zu sehn nichts Auffallendes hat.

Viel mehr sicher oder auch nur wahrscheinlich auf Demeter bezügliche, in ihrer Bedeutung erweisliche Terracotten dürfte es nicht geben. In Frage kommen

---

a) Newton, Discoveries at Halicarnassus etc. pl. 46. 1, p. 329. 14.

b) Über den Bilderkreis von Eleusis Anm. 166.

c) No. 1 aus Palazzolo im Museum von Syrakus, ziemlich roh, No. 2 ebendaher und ebendaselbst, ganz ähnlich, No. 3 aus Assaro in der Sammlung Borgia in Syrakus, viel zierlicher. In Zeichnungen vorliegend, welche Kekulé verdankt werden.

allerdings noch die zahlreichen Figuren, welche man in so ziemlich allen Sammlungen finden wird und welche ein Ferkel, sei es, wie die eben betrachteten, an einem Hinterbeine gefaßt, herabhangend, sei es in beiden Händen vor sich tragen[a]) und gelegentlich noch einen mit der Hand gestützten Kalathos auf der einen Schulter[b]) oder auch eine Fruchtschale in der zweiten Hand haben[c]).

Figuren dieser Art, welche in den meisten Sammlungen für Demeterdarstellungen gelten, sind gelegentlich auch von gelehrter Seite als solche oder auch als Kora betrachtet worden[d]), während man sie neuerdings als priesterliche Personen des demetreïschen Kreises oder auch als Menschen zu betrachten pflegt, welche der Göttin Opfer zu bringen im Begriffe sind[e]). Und daß dieses mit Recht geschehn, ergiebt sich, abgesehn davon, daß nicht wenige darunter männlich sind, auch für die weiblichen, obgleich diese nicht selten einen kalathos- oder stephanosförmigen Kopfschmuck tragen[f]), welcher auf die Göttin selbst hinzuweisen scheint, theils aus dem Costüm, der halben Entblößung des Leibes[g]), welche sich für Demeter nicht motiviren läßt, theils auch bei voller Bekleidung aus der Art, wie die genannten Gegenstände, Ferkel, Kalathos und Fruchtschale getragen und gehandhabt werden, nämlich so, daß sie offenbar nicht als Attribute gelten können, vielmehr durchaus den Eindruck von herbeigebrachten oder auch in einer Procession getragenen Opfergaben machen.

Die Gründe aber, welche für die Erklärung dieser und jener vereinzelten Figur als »Demeter Thesmophoros«, »Demeter Chloë« u. s. w. geltend gemacht worden sind[h]), sind zu wenig stichhaltig und einleuchtend, als daß man sich geneigt fühlen könnte, sich jenen Deutungen anzuschließen[31]).

Und so ziemlich dasselbe gilt von allen angeblichen Statuetten der Kora. Es ist wirklich nicht abzusehn, warum Figuren wie z. B. die bei Newton, Discoveries at Halicarnassus etc. pl. 46. 3, bei Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 98. No. 6 und 9, bei Panofka, Terracotten des berl. Museums Taf. 55 Kora sein sollen, oder wie andere, wie z. B. die bei Newton a. a. O. p. 329 No. 10 erwähnte Hydriaphore Kora sein könnte[i]), während bei wiederum anderen die geltend gemachten Merkmale doch gar zu geringfügig oder zweifelhaft sind, um die beliebte Nomenclatur rechtfertigen zu können, so z. B. bei der bei Gerhard a. a. O.

---

a) So z. B. Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 99. No. 1—4, 6, 7, Panofka, Terracotten des berliner Mus. Taf. 58 No. 2.

b) So z. B. Panofka a. a. O. Taf. 57. No. 1.

c) So z. B. Gerhard a. a. O. No. 9—13, Panofka a. a. O. Taf. 58. No. 1.

d) So von de Witte, Catal. du cabinet Durand p. 375, Newton, Discoveries at Halicarnassus etc. p. 328. 5 mit pl. 47. 4.

e) »Eleusinische Priester« nennt sie Gerhard a. a. O., vergl. Panofka a. a. O. S. 149 f. Vergl. ferner die cumaeische Hydria mit Relief in St. Petersburg, abgeb. im Compte-rendu etc. pour l'année 1862 pl. 3, wiederholt b. Gerhard, Über den Bilderkreis von Eleusis Taf. 3, Ges. akad. Abhh. Taf. LXXVIII. Im Atlas auf Taf. XVIII. Vergl. Strube, Studien über den Bilderkreis von Eleusis S. 39 f.

f) Gerhard a. a. O. No. 2, 3, 13, Panofka a. a. O. Taf. 57. 1, Taf. 58. 2.

g) So z. B. bei Gerhard a. a. O. No. 1—4, 6, 7, 9—13, Panofka a. a. O. Taf. 58. Newton a. a. O.

h) Insbesondere von Panofka im Texte zu den angeführten Tafeln.

i) Vergl. auch Friederichs, Berl. ant. Bildwerke II. S. 453 ff.

No. 4 abgebildeten die ornamentalen Rosetten an dem Stephanos oder die nach Maßgabe der Abbildung pl. 47. 3 sehr problematischen Granatäpfel der Figuren, welche Newton a. a. O. p. 328 f. No. 4 und 10 Kora tauft, oder die in ihrer Bezüglichkeit auf Kora nicht minder problematischen Gegenstände der bei Gerhard, Über den Bilderkreis von Eleusis Anm. 178 und 180 Kora genannten Thonfiguren.

Mit einiger Wahrscheinlichkeit wird Kora nur in einer aus der taurischen Chersonnes stammenden Terracotte in Petersburg[a]) erkannt, und zwar hauptsächlich wegen des hier unbezweifelbaren Granatapfels, welchen die Figur mit der Rechten vor ihre Brust erhebt. Denn daß von den drei Göttinnen, bei denen wir den Granatapfel als Attribut kennen, der s. g. Nike Apteros, Hera und Kora die erste hier ganz bestimmt und die zweite höchst wahrscheinlich nicht gemeint sei, hat Stephani erwiesen, welcher zugleich den am Fundorte der Statuette bekannten Cultus der eleusinischen Göttinnen für den Koranamen geltend macht. Der Erklärung der Figur als Kora steht auch der von ihrem Hinterhaupt herabhängende Schleier nicht im Wege, da Kora auch sonst mit dem Schleier dargestellt worden ist[b]), und nur das Thier, welches sie im linken Arm hält und welches, abgesehn von dem zu langen Schwanz, ein Rehkalb zu sein scheint, macht Schwierigkeit, welche auch von Stephani nicht gänzlich aus dem Wege geräumt ist. Denn wenn derselbe (p. 132) sagt: »Koré, représentant le printemps, est par là-même une déesse entièrement analogue aux Heures, nommément à celle du printemps« welche mit einem ähnlichen Thiere dargestellt werde, auch fehle es nicht an Figuren, welche, ganz ähnlich mit einem Reh im Arme dargestellt, Kora zu nennen seien[c]); es solle hier also wahrscheinlich durch den Granatapfel auf die Eigenschaft der Kora als Todes- und Unterweltsgöttin, durch das Reh dagegen auf ihre im Keimen und Treiben des Frühlings sich kundgebende Schöpferkraft hingewiesen werden, so unterliegt dies Alles doch noch gar manchem Zweifel. Die oben angeführte Parallelfigur mit dem Reh im Arme hat Wieseler (zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O.) mit Recht als viel wahrscheinlicher Artemis denn Kora darstellend bezeichnet und die von Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1863 S. 221 Note 5 citirten Analogien sind nicht minder problematisch. Bei alledem soll die Wahrscheinlichkeit nicht bestritten werden, daß die in Rede stehende Thonfigur Kora zu nennen sei; es fragt sich nur, ob das von ihr im Arme gehaltene Reh, wenn es ja ein solches ist, in dem oben angeführten Sinn, oder vermöge des Verhältnisses der Kora zum Dionysos, welches so, wie es Stephani (a. a. O. 1863 S. 221) hinstellt, auch noch nicht unbedingt anerkannt werden kann, bereits richtig erklärt und verstanden sei.

Dagegen kann es füglich keinem Zweifel unterliegen, daß mit gewissen Terracottabüsten, welche den Granatapfel als Attribut in der Hand halten, dem gelegentlich eine Blüthe als zweites Attribut in der andern Hand beigesellt ist, Kora

---

a) Abgeb. im Compte-rendu etc. pour l'année 1859 pl. 4. 2, vergl. Stephani das. p. 131 sq. und oben S. 416.

b) Vergl. oben Cap. V. 2. No. 1—4, Cap. VII. Die Reliefe 3, 11, 17. 20.

c) Z. B. Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 12. 42, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 717.

gemeint sei. Ein Exemplar einer solchen Büste ist aus den Mon. dell' Inst. V. tav. 9.[a]) im Atlas Taf. XVI. No. 9 wiederholt, ein anderes aus südrussischen Funden stammendes in der kaiserl. Ermitage in St. Petersburg erwähnt Stephani[b]), welcher auch die Erklärung mit Recht als unzweifelhaft hingestellt hat.

SECHSTES CAPITEL.

Demeter und Kora in ganzer Gestalt auf Münzen und in geschnittenen Steinen.

I. Münzen.

1. Demeter.

A. Sitzend. *a.* Griechische. No. 1. (Taf. VIII. No. 6). Athen. Arg. Tetradrachme der Münzmeister Menedemos und Timokrates. Rvs. Athenakopf. Beulé, Les monnaies d'Athènes p. 334. Imhoofsche Sammlung.

No. 2. (Taf. VIII. No. 7). König Pyrrhus v. Epirus. Ae. Avs. Korakopf rechtshin. Mionnet, Descript. II 65. 31 sqq. Gleiche Sammlung.

No. 3. (Taf. VIII. No. 8). Alexandria. Sabina. Pot. Avs. CABEINA CEBACTH. Kopf der Sabina rechtshin, mit einer Lotosblume im Haar. Ähnl. Mionnet, Descr. VI. 203. 1351. Gleiche Sammlung.

(?) No. 4. König Demetrios I. Arg. Avs. Kopf des Königs. Visconti, Icon. grecque pl. 46 No. 26, III. p. 399.[c]).

b. Römische. No. 5. (Taf. VIII. No. 9). Memmia. Arg. Denar. Avs. C· MEMMI · C · F · QVIRINVS· Kopf des Romulus rechtshin. Cohen, Mon. consul. p. 212. 10[d]). Gleiche Sammlung.

No. 6. (Taf. VIII. No. 10). Nero. Ae. Avs. Cohen, Mon. imp. I. 186. 79. Gleiche Sammlung.

No. 7. (Taf. VIII. No. 11). Vespasian. Arg. Denar. Avs. Cohen a. a. O. 293. 203. Gleiche Sammlung.

No. 8. (Taf. VIII. No. 12). Julia Domna. Arg. Denar. Avs. IVLIA AVGVSTA. Büste der Kaiserin rechtshin. Cohen a. a. O. III. 334. 11. Gleiche Sammlung.

No. 9. (Taf. VIII. No. 13). Augustus. Ae. Avs. Cohen a. a. O. I. 70. 264. Gleiche Sammlung.

---

a) Vergl. E. Braun in den Annal. dell' Inst. von 1849 p. 111 sqq.
b) Compte-rendu etc. pour l'année 1873. S. 16 mit Note 3.
c) Wiederholt Denkm. d. a. Kunst I. No. 220. g.
d) Wiederholt Denkm. d. a. Kunst II. No. 89.


1


2


3


4


9.



10


11.


12.


17.


18


19

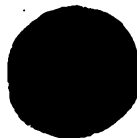

20.

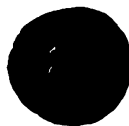

21.


26


27.


28.


29.


30.


35.


36.


37


38.


5.


6.

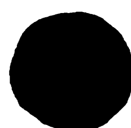

7.


8.


13.

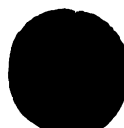

14.


15.

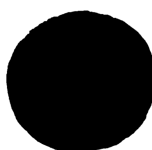

16.


22.


23.


24.


25.


31.


32.


33.


34.


39.


40.


41


42.

Lichtdruck von C Bolhoevener. München

B. Stehend. *a.* Mit zwei Fackeln.

α. Griechische. No. 10. Athen. Arg. Tetradrachme der Münzmeister Andreas und Charinautes. Rvs. Athenakopf. Beulé, Monn. d' Athènes p. 202.

No. 11. (Taf. VIII. No. 14). Philippopolis Thraciae. Faustina I. Ae. Avs. ΦΑVCΤΕΙΝΑ CΕΒΑCΤΗ. Kopf der Kaiserin nach rechts. Nicht bei Mionnet; verwandt Suppl. II. 454. 1485 sqq. Münchener Sammlung[a]).

β. Römische. No. 12. (Taf. VIII. No. 15). Faustina I. Ae. Avs. DIVA FAVSTINA. Büste der Kaiserin rechtshin, ohne Schleier. Cohen. Mon. imp. II. 442. 180. Imhoof'sche Sammlung.

b. Mit einer Fackel.

α Griechische. No. 13. (Taf. VIII. No. 16). Metapontum. Ae. Avs. Bärtiger behelmter Kopf rechtshin. Carelli Num. Ital. CLIX. 193. Gleiche Sammlung.

No. 14. (Taf. VIII. No. 17). Ursentum. Ae. Avs. Junger epheubekränzter Kopf rechtshin, dahinter XPY im Monogramm. Sambon, Recherches sur les anc. monn. de l'Italie mérid. p. 180. No. 2. Gleiche Sammlung[b]).

No. 15. (Taf. VIII. No. 18). Plotinopolis. Faustina II. Ae. Avs. ΦΑΥCΤΕΙΝΑ CΕΒΑCΤΗ. Kopf der Kaiserin. Mionnet, Suppl. II. 481. 1644. Gleiche Sammlung.

β. Römische. No. 16. (Taf. VIII. No. 19). Faustina I. Arg. Denar. Avs. DIVA FAVSTINA. Büste mit Schleier und Strahlenkranz linkshin. Cohen a. a. O. II. 426. 32. Gleiche Sammlung.

c. Mit Fackel und Scepter.

Römische. No. 17. (Taf. VIII. No. 20). Faustina I. Arg. Denar. Avs. DIVA FAVSTINA. Büste rechtshin. Cohen a. a. O. No. 34. Gleiche Sammlung.

d. Mit Fackel und Ähren.

α. Griechische. No. 18. (Taf. VIII. No. 21). Thyatira. Salonina. Ae. Avs. ΚΟΡ· CΑΛΩΝΕΙΝΑ CΕΒ· Kopf der Kaiserin. Mionnet. Suppl. VII. 457. 643. Brit. Museum.

No. 19. (Taf. VIII. No. 22). Synnada Phrygiae. Claudius. Ae. Avs. ΚΛΑΥΔΙΟΝ ΣΥΝΝΑΔΙΣ· Lorbeerbekränzter Kopf des Claudius. Revue numismat. 1851. p. 133. Waddington'sche Sammlung.

No. 20. (Taf. VIII. No. 23). Tripolis Cariae. Philippus jun. Ae. Avs. Μ· ΙΟΥΛ· ΦΙΛΙΠΠΟC· Halbfigur des Kaisers. Nicht bei Mionnet. Gleiche Sammlung.

No. 21. (Taf. VIII. No. 24). Rhegium. Ae. Avs. Köpfe der Dioskuren. Ungenau bei Mionnet, Descript. I. 203. 990 f. und bei Carelli, Num. Ital. CC. 118. Imhoof'sche Sammlung.

No. 22. (Taf. VIII. No. 25). Perperene. Gordianus III. Ae. Avs. ΑΥΤ· Κ· Μ· ΑΝΤ· ΓΟΡΔΙΑΝΟC· Bekränzte Büste des Kaisers. Mionnet, Suppl. V. 485. 1217. Münchener Sammlung.

---

a) Für andere Darstellungen der Demeter mit zwei Fackeln auf Münzen vergl. Cap. X. den Mythus vom Raube der Kora.

b) Ein neapolitaner Exemplar nach Fiorelli, Mon. ined. dell' Ital. ant. III. 1. in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 90. a.

No. 23. (Taf. VIII. No. 26). Antiochia Cariae. Traianus. Ae. Avs. ΒΟΥΛΗ. Verschleierter weiblicher Kopf rechtshin. Mionnet, Descr. III. 315. 68. Imhoof'sche Sammlung.

No. 24. (Taf. VIII. No. 27). Alexandria. Hadrianus. Pot. Avs. ΑΥΤ· ΚΑΙ· ΤΡΑΙ· ΑΔΡΙΑΝ· CΕΒ· Lorbeerbekränzte Büste rechtshin. Mionnet Descript. VI. 153. 898. Gleiche Sammlung.

No. 25. (Taf. VIII. No. 28). Leontini. Ae. Avs. Lorbeerbekränzter Apollonkopf rechtshin. Mionnet, Descript. I. 248. 334. s. Torremuzza, Num. Sicil. XLI. 3. Gleiche Sammlung[a]).

β. Römische. No. 26. (Taf. VIII. No. 29). Faustina I. Arg. Denar. Avs. DIVA FAUSTINA. Büste mit Diadem und Schleier linkshin. Cohen, Mon. imp. III. 425. 28. Gleiche Sammlung.

e. Mit Scepter und Ähren.

Griechische. No. 27. (Taf. VIII. No. 30). Tomi Moesiae. Ae. Avs. ΗΡΩΟC ΤΟΜΟΥ. Kopf mit Strophion linkshin. Ähnlich Mionnet, Descript. I. 362. 51. Gleiche Sammlung.

No. 28. (Taf. VIII. No. 31). Amisus. Hadrianus. Ae. Avs. ΑΥΤ· ΚΑΙ· ΤΡΑ· ΑΔΡΙΑΝΟC CΕΒ· Lorbeerbekränzter Kopf des Kaisers rechtshin. Mionnet, a. a. O. II. 344. 84. Gleiche Sammlung.

No. 29. (Taf. VIII. No. 32). Nicopolis Moesiae. Diadumenianus. Ae. Avs. Α· Κ· Μ· ΟΠΕΛΛΙ· ΑΝΤΩΝΙ· ΔΙΑΔΟΥΜΕΝΙΑΝΟC· Kopf des Kaisers rechtshin. Im Felde: ΥΠ· CΤΑΤΙ· ΛΟΝΓΙΝΟΥ· Ν· ΠΡΟC ΙCΤΡΟΝ· Ähnlich Mionnet, Suppl. II. 163. 620. Gleiche Sammlung.

No. 30. (Taf. VIII. No. 33). Tabae Cariae. Traianus. Ae. Avs. ΑΥ· ΚΑΙ· ΤΡΑΙΑΝΟC ΑΡΙC· ΓΕΡ· ΔΑ. Lorbeerbekränzter Kopf des Kaisers rechtshin. Mionnet, Suppl. VI. 548. 534. Gleiche Sammlung.

No. 31. Athen. Arg. Tetradrachme der Münzmeister Dameas und Kallinikos. Beulé, Monn. d'Athènes p. 248[b]).

f. Mit Ähren allein.

Griechische. No. 32. (Taf. VIII. No. 34). Thessalia. Ae. Avs. ΠΥΘΩ. Athenakopf. Nicht bei Mionnet. Gleiche Sammlung.

No. 33. (Taf. VIII. No. 35). Argos. M. Aurelius. Ae. Avs. ΑΝΤΩΝΙΝΟC ΑΥΓΟΥCΤΟC. Kopf des Kaisers rechtshin. Nicht bei Mionnet. Gleiche Sammlung.

No. 34. (Taf. VIII. No. 36). Tralles. Augustus. Ae. Avs. ΣΕΒΑΣΤΟΣ. Kopf des Kaisers. Nicht bei Mionnet. Waddington'sche Sammlung.

g. Mit Ähren und Füllhorn.

Griechische. (?) No. 35. Athen. Arg. Tetradrachme der Münzmeister Apellikon und Aristoteles. Beulé a. a. O. p. 210.

---

a) Außerdem noch auf Münzen von Catania. Ae. Torremuzza a. a. O. XXII. No. 4. und 5; Amisus Ponti. Ae. Tyche gegenüber, Imhoof, Choix de mon. grecques pl. III. No. 92; Maeonia Lydiae. Ae. nach Lenormant, Nouv. gal. myth. pl. XXIX. No. 12 in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 90. b.

b) Außerdem noch auf Münzen von Nicomedia Bithyniae, Antoninus Pius. Ae. Mit der Beischrift ΔΗΜΗΤ·, Mionnet, Descript. II. 470. 325; Heraclea Cariae. Ae. Mit zwei anderen weiblichen Figuren, Revue numismat. 1851 pl. XIII. 7; Blaundus Lydiae. Ae., Mionnet, Suppl. VII. 328. 68.

(?) No. 36. Athen. Arg. Tetradrachme der Münzmeister Eumelos und Kalliphon. Beulé a. a. O. p. 295.

No. 37. (Taf. VIII. No. 37). Smyrna. Traianus. Ae. Avs. ΑΥ·ΝΕΡΟΥΑΝ ΤΡΑΙΑΝΟΝ. Lorbeerbekränzter Kopf des Kaisers rechtshin. Mionnet, Descript. III. 227. 1271. Imhoof'sche Sammlung.

C. Fahrend. Griechische. No. 38. (Taf. VIII. No. 38). Athen. Ae. Avs. Athenabüste mit Aegis. Variante von Beulé a. a. O. p. 289. Sammlung Photiades-Bey in Athen.

No. 39. (Taf. VIII. No. 39). Athen. Ae. Avs. Athenabüste mit Aegis. Beulé a. a. O. p. 291. Museum in Parma.

No. 40. (Taf. VIII. No. 40). Nicomedia Bithyniae. Domitianus. Ae. Avs. ΑΥΤ· ΔΟΜΙΤΙΑΝΟϹ ΚΑΙΣΑΡ ΣΕΒ· ΓΕΡΜ· Kopf des Kaisers rechtshin, Η ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΣ ΚΑΙ ΠΡΩΤΗ ΒΕΙΘΥΝΙΑΣ. Nicht bei Mionnet. Imhoof'sche Sammlung.

No. 41. Athen. Arg. Tetradrachme der Münzmeister Eumareides und Kleomenes. Beulé a. a. O. p. 291 [a]).

2. Kora.

No. 1. Athen. Arg. Tetradrachme der Münzmeister Amphias und Oinophilos. Beulé a. a. O. p. 198. Vergl. die zugehörige Erzmünze.

No. 2. (Taf. VIII. No. 41). Locri Epizephyrii. Ae. Avs. Behelmter Pallaskopf rechtshin, dahinter ΛΕΥ. Mionnet, Descript. I. 196. 919, s. Carelli, Num. Ital. CXC. 37. Imhoof'sche Sammlung.

No. 3. (Taf. VIII. No. 42). Priene. Hadrianus. Ae. Avs. ΑΥ· ΚΑΙ· ΤΡΑ· ΑΔΡΙΑΝΟϹ· Kopf des Kaisers rechtshin. Nicht bei Mionnet. Gleiche Sammlung.

Die Anordnung der Münzen nach Typenclassen nicht nur im Allgemeinen, sondern auch nach den durch Verschiedenheit der Attribute bestimmten Modificationen, sowie die Zusammenstellung der Abbildungen fast aller dieser Münzen auf der VIII. Münztafel wird das Eingehn auf eine Besprechung derselben im Einzelnen unnöthig machen, so daß im Wesentlichen nur Besonderheiten hervorzuheben sein werden.

Zuvörderst aber möchte darauf hinzuweisen sein, daß die auf diesen Münzen erscheinenden Demetergestalten mit den statuarisch und in Reliefen erhaltenen (um von den weiter seitab stehenden Figuren der Vasenmalerei zu schweigen) in weit geringerem Maß übereinstimmen, als man erwarten sollte. Und zwar deswegen erwarten sollte, weil es einerseits wenig wahrscheinlich ist, daß für die zum nicht geringen Theil späten Münzen, besonders die römischen und die unter römischer Herrschaft in Griechenland geprägten, die Typen eigens erfunden worden seien und weil andererseits unter nicht wenigen dieser Typen aus zum Theil weit getrennten Arten eine viel zu große Übereinstimmung herrscht, als daß man an

a) Für andere Darstellungen der fahrenden Demeter auf Münzen vergl. Cap. X. unter dem Mythus vom Raube der Kora.

selbständige und von einander unabhängige Erfindungen denken könnte. Liegen diesen Typen also wahrscheinlich statuarische Vorbilder, und zwar zum Theil weit verbreitete, zum Grunde, so werden wir sie mit um so größerem Recht als Ergänzungen der im Statuencapitel zusammengestellten Demetertypen betrachten können. Auch fehlt es in der Reihe dieser Münztypen nicht ganz an Figuren, welche an statuarisch erhaltene oder an Relieftypen m. o. w. lebhaft wenigstens erinnern. So wird man eine nicht geringe Übereinstimmung der Münzfiguren Taf. VIII. No. 19, 24, 27, 29, 33 mit den Statuen der zweiten Classe in Stellung und Gewandung schwerlich verkennen, die Ähnlichkeit der Münzfigur No. 15, besonders aber der römischen No. 16 mit der aus Eleusis stammenden, ebenfalls mit zwei Fackeln ausgestatteten Relieffigur Atlas Taf. XIV. No. 6 nicht läugnen, obwohl die Münzfiguren vor dieser den Schleier voraus haben, eben so wenig diejenige der großartig componirten Münzfigur No. 22 mit den Statuen der dritten Classe, besonders No. 17, soweit diese bisher bekannt ist. Unter denen aber, welche sonst überlieferten Typen weniger analog sind, bieten von den sitzenden besonders die römischen Figuren No. 10 — 13, von den stehenden die durch ihre imposante Stellung auffallende metapontiner No. 16, die von Ursentum No. 17 und die archaisirende von Tabae No. 33, um bei diesen stehn zu bleiben, statuarisch ganz wohl mögliche und zugleich nach verschiedenen Richtungen hin interessante Gestalten.

Eine statistische Vergleichung der verschiedenen Compositionen, besonders der sitzenden und der stehenden Gestalten der Göttin sowie eine solche der gewöhnlichen Attribute derselben, Schleier, Fackel, Scepter und Ähren und ihrer mannigfaltigen Combinationen, welche sich ohne Weiteres aus der unter solchen Gesichtspunkten geordneten Liste und aus der Tafel ableiten läßt, wird keine besonders neuen Gesichtspunkte ergeben, wohl aber sich für die Ergänzung solcher Monumente verwerthen lassen, welchen die Attribute verloren gegangen sind. Dies gilt auch von den außergewöhnlichen Attributen, zu welchen man die Ähren in beiden Händen der Göttin auf der thessalischen und der argivischen Münze (Taf. VIII. No. 34. und 35) und vielleicht der trallianischen (das. 36) in sofern rechnen kann, als eine solche Ausstattung der Demeter, welche an den Vers Theokrits (Id. VII. 157) δράγματα καὶ μάκωνας ἐν ἀμφοτέρῃσιν ἔχοισα erinnert, in keinem andern Monumente, wenigstens in keinem solchen nachweisbar ist, welches die Göttin außerhalb einer bestimmten Handlung, wie z. B. die Aussendung des Triptolemos, darstellt.

Ganz besonders aber kommt hier das mit den Ähren combinirte **Füllhorn** in Frage, von welchem schon oben S. 470 und in Anm. 23 die Rede gewesen ist. Die an letzterer Stelle angezogenen athenischen Münzen sind die in der Liste unter No. 35 und 36 aufgeführten, mit welchen die unter No. 38, 39 und 41 notirten zu verbinden sind; die unter Traian in Smyrna geprägte ist Taf. VIII No. 37 abgebildet, diejenige des Demetrios I. aus Viscontis Iconographie grecque in den Denkm. d. a. Kunst I. No. 220. g. wiederholt. Eine römische der Julia Domna, welche außer Gerhard[a]) auch Welcker[b]) aus Neumann (Num. ined. p. 240) citirt,

a) Über den Bilderkreis von Eleusis Anm. 169.
b) Griech. Götterl. II. S. 470. Anm. 27.

bleibt besser aus dem Spiele, da sie die Beischrift ANNONA führt, also besten Falls nicht unmittelbar und rein Demeter oder Ceres darstellt, welcher sie in der Münze Taf. VIII. No. 10 als ANNONA AVGVSTI gegenübersteht.

Was nun zuerst die athenischen Münzen No. 35 und 36 anlangt, so geben sie manchem Zweifel Raum, welchen auch Beulé (a. d. aa. Oo.) ganz richtig hervorgehoben hat. Bei der Münze No. 35 (Beulé p. 210) ist das in Rede stehende Attribut der durch Ähren in der gesenkten rechten Hand als Demeter wenigstens mit großer Wahrscheinlichkeit bezeichneten Göttin so schlecht erhalten, daß man sich in keiner Weise dafür verbürgen kann, dasselbe sei in der That ein Füllhorn gewesen; die Figur der Münze No. 36 aber (Beulé p. 295), bei welcher das Füllhorn ganz deutlich erhalten ist, ist so wenig bestimmt als Demeter charakterisirt, da sie in der Rechten nicht etwa Ähren, sondern eine Phiale hält, daß Beulé sich für ihre Benennung zwischen Tyche, »Abundantia« und Demeter nicht entscheiden mag und daß, um von der »Abundantia« zu schweigen, die Entscheidung zwischen Tyche und Demeter kaum zu Gunsten der Letztern ausfallen möchte. Auch bei der Figur auf den Tetradrachmen der Münzmeister Eumareides und Alkidamas (Beulé p. 289) [a]), welche mit Ähren und Füllhorn auf einem Schlangenwagen steht, ist das Geschlecht vermöge der in dem groben Gepräge mangelhaft ausgedrückten Gewandung so zweifelhaft, daß man (s. Beulé p. 290) bei ihr wie bei der ähnlichen Figur auf Münzen von Eleusis [b]) an Triptolemos so gut wie an Demeter gedacht hat. Indessen machen die Tetradrachmen des Eumareides und Kleomenes (No. 41 Beulé p. 291), welche sich jenen genau anschließen, und die zu der Serie des Eumareides und Alkidamas und zu derjenigen des Eumareides und Kleomenes gehörenden Erzmünzen (No. 38 und Beulé p. 289), besonders die Kleinbronze bei Beulé No. 2, auf welcher die bestimmt weiblich bekleidete Figur Ähren in der Rechten und das Füllhorn im linken Arme hält, während der Avs. der Münze No. 1 daselbst, welche die Göttin mit Fackel und Ähren ausgestattet zeigt, einen verschleierten und ährenbekränzten Demeterkopf trägt, den Namen der Demeter so gut wie gewiß. Denn wenngleich Ähren in der Hand der Tyche (Fortuna) keineswegs unerhört sind [c]), so ist doch nicht wohl abzusehn, wie Tyche dazu kommen sollte, auf dem geflügelten Schlangenwagen zu fahren. Dazu kommt, daß die Tetradrachmen der Münzmeister Achaios und Heliodoros (Beulé p. 235 sq.), indem sie das Füllhorn mit zwei rechts und links von demselben angebrachten Ähren verbinden, dasselbe ziemlich unzweifelhaft als Attribut der Demeter erweisen, für welche der ihr von Beulé angewiesene Beiname der Anesidora, den Pausanias (I. 31. 4) für Athen verbürgt, durchaus passend gewählt scheint. Erkennt man aber die Göttin mit dem Füllhorn im Arme als durch die gleichzeitig in der rechten Hand gehaltenen Ähren auf athenischen Münzen als Demeter an, so wird sich kaum ein hinreichender Grund finden, um der schönen Figur auf der smyrnaeer Traiansmünze (Taf. VIII. No. 37) diesen Namen zu

---

a) Ein anderes Exemplar nach Combe, Mus. Hunter. tab. 9. No. 4 in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 113. b.

b) S. de Witte, Ann. dell' Inst. von 1847 (XIX) p. 433 Note 1, Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 113. a., vergl. Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 87. Note 1.

c) Vergl. das Relief in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 926 und Wieselers Text zu demselben.

versagen, während das Fehlen der Ähren in der rechten Hand der mit dem Füllhorn sitzenden Gestalt auf den Münzen des Demetrios (No. 4 der Liste) die Anwendbarkeit des Demeternamens sehr zweifelhaft macht. Denn wenn Visconti (Icon. grecque III. p. 399) ihn dadurch zu vertheidigen sucht, daß er in der Demeter eine Anspielung auf den Namen des Königs erkennen will, so ist zu bemerken, daß dieser an einem auf seinen Namen anspielenden Typus keineswegs festgehalten hat[a]), und demgemäß auch die hier in Frage stehende Figur besser als eine Tyche oder mit O. Müller als eine Stadt- oder Landesgöttin zu benennen. Und wenn demnach das Füllhorn als Attribut der Demeter, zu dem es an sich ja vollkommen geeignet erscheint, sich nicht wird läugnen lassen, so darf doch nicht verkannt werden, daß dasselbe zu den seltenen und, soviel wir bis jetzt wissen, wenig verbreiteten, nur in einigen Münzen und geschnittenen Steinen (s. unten) nachgewiesenen gehört und daß man sich daher wohl hüten muß, mit dem Füllhorn ausgestattete Figuren, welche nicht durch andere Umstände als Demeter bezeichnet sind, mit dem Demeternamen zu belegen, während andererseits bei Figuren, welche sich sonstwie als demetreïsche zu erkennen geben, der Umstand, daß sie ein Füllhorn halten, kein Hinderniß abgeben würde, sie als Darstellungen der Göttin anzuerkennen, ohne für sie einen der in gewissen Kreisen beliebten Doppelnamen wie Demeter-Tyche oder dergleichen zu erfinden.

Die athenische Tetradrachme des Eumareides und Kleomenes (No. 41 der Liste, Beulé p. 291.), welche Demeter mit Ähren und Füllhorn auf einem schlangenbespannten Wagen fahrend zeigt, bietet auch die Erklärung für die anderen Darstellungen der auf dem Schlangenwagen fahrenden Demeter, welche unter No. 38—40 der VIII. Münztafel abgebildet sind. Es handelt sich in diesen Typen nicht, wie in den äußerlich ähnlichen, auf welche ihres Ortes zurückgekommen werden soll, um die πλάνη der Demeter, das Suchen nach der geraubten Kora, bei welchem die Göttin mit einer oder mit zwei Fackeln versehn ist, sondern, ganz wie bei dem auf dem Schlangenwagen dahinfahrenden Triptolemos, um eine Verbreitung der Gaben und Segnungen der Demeter über das Land oder über die Welt. Deswegen ist die Fackel in diesen Münzbildern durch das Füllhorn oder durch das Scepter ersetzt. Denn auch bei der unter No. 38 abgebildeten Münze[b]) macht die Variante bei Beulé p. 289. No. 3 klar, daß es sich um ein Scepter und nicht um eine Fackel im linken Arme der Göttin handelt, während überall die Ähren in der vorgestreckten, m. o. w. erhobenen rechten Hand der Demeter gradezu als die dargebotene oder zu verbreitende Gabe der Saatfrucht erscheinen. Demeter und nicht Triptolemos wird auch in der Figur auf dem Schlangenwagen der athenischen Erzmünze No. 39 zu erkennen sein, von der ein besseres Exemplar, als dasjenige der Prokesch'schen Sammlung[c]), der hier gegebenen Abbildung zum Grunde liegt. Denn die in dem vorliegenden Exemplar ganz deutliche, lange weibliche Bekleidung schließt Triptolemos aus, welchen Gerhard (nicht Prokesch

a) Vergl. Mionnet, Descript. I. 577 sq., Suppl. III. 245 sq.

b) Offenbar ungenau, mit einer Fackel in der Rechten, dagegen ohne Scepter abgebildet bei Stuart, Ant. of Athens II. chapt. 2. vign. p. 22 und danach wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 105.

c) Abgeb. in der Archaeolog. Zeitung von 1843 Taf. 9. No. 5, vergl. Gerhard das. S. 152; nicht eben genau wiederholt bei Beulé p. 291. No. 2.

a. a. O.) annahm und gegen welchen sich Beulé p. 293 nur zweifelnd erklären konnte. Weiter aber sind die Ähren in der rechten Hand der vor dem Wagen stehenden weiblichen Figur in dem hier abgebildeten Exemplar des Museums in Parma entschieden deutlicher, als in dem früher publicirten; es kann daher auch keinem Zweifel unterliegen, daß, wenn man in der fahrenden Figur Demeter erkennt, diese mit Ähren und Scepter ausgestattete Kora zu nennen sein wird, wie dies Beulé bereits gethan hat. Für die eine Fackel haltende dritte, hinter dem Wagen, welche auch in diesem Exemplare sehr mangelhaft erhalten ist, wird man den richtigen Namen dahingestellt sein lassen müssen, bis der Sinn der ganzen Darstellung klarer verstanden sein wird, als bisher. Da es sich aber bestimmt nicht um die Aussendung des Triptolemos handelt und da Kora mit Wahrscheinlichkeit in der Figur vor dem Wagen erkannt ist, kann die in Frage stehende Figur diesen Namen nicht tragen und der ihr von Gerhard außerdem frageweise beigelegte der Hekate dürfte weniger Wahrscheinlichkeit haben, als der von Beulé vorgeschlagene der Artemis Popylaea, deren Tempel dem eleusinischen Megaron benachbart lag (Pausan. I. 38. 6.), welche auch sonst in der Gesellschaft der eleusinischen Göttinnen vorkommt (s. unten Cap. VIII. Die Vasen l. und m.) und der als Phosphoros die Fackel, eines ihrer gewöhnlichsten Attribute, durchaus gemäß ist.

Neben den vor Demeters Wagen gespannten Schlangen ist endlich auf diejenige aufmerksam zu machen, welche sich auf dem Denar der gens Memmia (Taf. VIII. No. 9) zu Füßen der mit Fackel und Ähren ausgestatteten Göttin erhebt. Die Parallelmonumente sind von Stephani[a]) gesammelt. Daß die Schlange hier als chthonisches Thier verstanden werden muß, kann keinem Zweifel unterliegen; wahrscheinlich aber ist bei ihrer Combination mit Demeter an ihr, das Wiedererwachen des Lebens im Frühling symbolisirendes Hervorkriechen aus der Erde nach dem Winterschlafe mehr als an irgend eine andere Eigenschaft des vieldeutigen Thieres[b]) zu denken.

In der Korafigur des attischen Tetradrachmon des Amphion und Oinophilos (Kora No. 1) und der entsprechenden der zugehörigen Erzmünze möchte Beulé (a. a. O. p. 199) die Nachbildung einer Statue erkennen, welche er mit den Figuren der Demeter und des thronenden Dionysos auf den Münzen des Andreas und Charinautes (Demeter No. 10) in eine Gruppe vereinigen und auf die Gruppe Demeter, Kora und Iakchos des älteren Praxiteles (oben S. 425 f.) zurückführen möchte. Daß dies Letztere unthunlich sei, braucht nicht gesagt zu werden; handelte es sich doch in der Gruppe ganz entschieden nicht um den Dionysos (wie Beulé sagt), sondern um Iakchos, welcher in der sitzenden Figur neben Demeter auf den Münzen des Andreas und Charinautes unter keinen Umständen erkannt werden kann. Auch dürfte die Gruppe der drei von Beulé combinirten Figuren weniger schön ausfallen, als er annimmt. Die Voraussetzung einer der Korafigur zum Grunde liegenden statuarischen Composition dagegen scheint schon durch den Umstand gerechtfertigt, daß diese Figur auf den Silbermünzen nach links, auf den Erzmünzen nach rechts profilirt ist, was sich am einfachsten aus der Copirung

a) Compte-rendu etc. pour l'année 1862. S. 155.
b) Welcker, Griech. Götterl. I. S. 65 f.

einer Statue von zwei Seiten erklärt[a]). Nachweisbar aber wird diese Statue schwerlich sein. Die Beziehung der Figur auf Kora scheint durch die beiden von ihr gehaltenen gesenkten Fackeln allerdings gerechtfertigt, obwohl die von Beulé hierfür angezogene Analogie der berliner Kadmosvase (unten Cap. VIII. m, vergl. das. f.) deswegen nicht genau zutrifft, weil hier Kora nur eine Fackel gesenkt, die andere erhoben hat. An Artemis Phosphoros ist freilich gewiß nicht zu denken, da für diese sich kein Grund absehn läßt, warum sie die Fackeln gesenkt tragen sollte. Eher könnte man, namentlich mit dem Hinblick auf die Münze der gens Vibia (Denkm. d. a. Kunst II. No. 94) an Demeter denken. Doch wird die Demeter dieses Typus, welche rasch dahinschreitet und der ein Schwein vorangeht, wohl mit Recht auf die ihre Tochter suchende Göttin bezogen (vgl. Wieseler a. a. O.), an welche bei der hier in Frage kommenden Figur, in sofern diese vollkommen ruhig dasteht, wohl kaum zu denken sein wird.

Die Figur der lokrischen Münze (Kora No. 2) bezieht sich ohne Zweifel auf den bedeutenden Cultus der Göttin in Lokri, worauf schon Eckhel (Doct. Num. vet. I. p. 175) hingewiesen hat. Sie ist der Art componirt, daß man ganz füglich an eine Copie des dortigen Tempelbildes denken kann, wobei darauf hinzuweisen ist, daß, während andere Exemplare (s. Denkm. d. a. Kunst II. No. 101. a. und Carelli Num. Ital. vet. tab. 190) die Göttin mit einer Fackel ausgestattet darzustellen scheinen, das hier (Münztafel VIII. No. 41) abgebildete sehr gut erhaltene Exemplar sehr deutlich ein kurzes, mit einem dicken Knauf (wohl einem Granatapfel) bekröntes Scepter im linken Arme der Göttin erkennen läßt.

Daß auch die Münze von Priene (Kora No. 3) eine in statuarischer Composition vollkommen mögliche Figur (Umschrift ΚΟΡΗ ΠΡΙΗΝΕΩΝ) darbietet, leuchtet ohne Weiteres ein; nachweisbar aber ist die zum Grunde liegende Statue auch hier nicht.

II. Geschnittene Steine.

Hierzu Gemmentafel IV.

Auch unter den auf Demeter in ganzer Gestalt bezogenen geschnittenen Steinen, wie unter denen, in welchen man den Kopf der Göttin zu sehn vermeinte, sind sehr viele bestimmt unrichtig gedeutet, während die Erklärung vieler anderen m. o. w., zum Theil sehr zweifelhaft ist[b]). Unter dem Reste findet sich so gut wie Nichts von künstlerischer Bedeutung und nur Weniges, das sachliches Interesse gewährt, Darstellungen in anderen Kunstgattungen zur Bestätigung dient oder selbst Neues bietet.

Die Göttin kommt sowohl in sitzenden wie in stehenden Figuren vor. Unter den ersteren theils in solchen, welche mit anderen Darstellungen übereinstimmen, theils in solchen, welche Besonderheiten zeigen. So finden wir in

Taf. IV. No. 2, einem Carneol unbekannten Besitzes[c]), die unverschleierte

---

a) Vergl. meine Gesch. der griech. Plastik I.^{2} S. 116 in Betreff der ähnlich von zwei Seiten copirten Gruppe der Tyrannenmörder.

b) Über die Carneolgemme der kaiserl. Ermitage in St. Petersburg abgeb. in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 95 vergl. Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1866 S. 104.

c) Abdruck bei Cades, Große Abdrucksammlung III. No. 14.

Göttin thronend mit in der Rechten erhobenen Ähren- und Mohnbüschel, während sie die Linke auf den Sitz stützt, am verwandtesten der Demeter auf den Münzen des Pyrrhos (Münztafel VIII. No. 7), jedoch ohne Scepter, dagegen, wie in nur wenigen anderen Monumenten mit der Stephane im Haar (s. oben S. 443 mit Anm. 14).

Taf. IV. No. 3, eine Chalcedongemme aus der Stosch'schen (II. 5. 233) in der berliner Sammlung[a]) zeigt die verschleiert sitzende Göttin mit dem Scepter im linken Arme, die leere rechte Hand gegen einen vor ihr stehenden Kalathos mit vier Ähren erhebend[b]); daß sie diese abzuschneiden scheine, ist ein Irrthum Winckelmanns.

Zu den Münzen, welche Demeter mit dem Füllhorn ausgestattet zeigen, bietet eine ziemlich unbezweifelbare Parallele

Taf. IV. No. 4, eine Carneolgemme unbekannten Besitzes[c]), in welcher die Göttin außer dem im linken Arme getragenen Füllhorn in der Rechten Ähren hält. Andere Gemmen sind entweder irrig oder mit sehr zweifelhaftem Recht hieher bezogen worden[d]). Dagegen sind zwei weitere, wenigstens sehr wahrscheinliche Beispiele.

Taf. IV. No. 5, ein Smaragdplasma der berliner Sammlung[e]), welches die Göttin wie die Münze von Smyrna (Münztafel VIII. No. 37) nur unverschleiert mit dem Füllhorn stehend zeigt, charakterisirt außer durch die Ähren in der Rechten durch den neben ihr am Boden stehenden Kalathos und den Pflug. Und ferner

Taf. IV. No. 6, eine antike Paste derselben Sammlung[f]), in welcher die an eine Säule gelehnte Göttin mit dem Füllhorn im linken Arme durch die in der Rechten gehaltene lange Fackel bezeichnet wird, welche bei Fortuna und Abundantia nicht nachweisbar ist.

Weitaus am häufigsten werden als Demeter bezeichnet Figuren, welche stehend oder auch schreitend Ähren in der einen (fast immer in der rechten), eine Fruchtschale auf der andern Hand tragen[g]). Die Möglichkeit, daß hier in der That Demeter gemeint sei, ist in den oben S. 491 besprochenen Terracotten gegeben.

Ein vielseitigeres Interesse bieten die folgenden Steine.

Taf. IV. No. 7, ein Smaragdplasma der florentiner Sammlung[h]), von welchem die berliner[i]) eine Glaspaste besitzt. Vielfach besprochen und mannigfach verschieden gedeutet zeigt dieser Stein die von allen Erklärern anerkannte und auch ganz unbezweifelbare Demeter sitzend, verschleiert, mit der Stephane und mit dem

a) Tölken, Erkl. Verz. III. II. No. 228.

b) Vergl. Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1865 S. 25 das in Note 4 Angeführte und s. unten No. 5, No. 7 und No. 10.

c) Abdruck bei Cades a. a. O. No. 15.

d) So Stosch II. 5. 221, 222, 229, 230, 236, der Nott'sche Carneol bei Cades a. a. O. No. 16 (vergl. Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 929) und der Carneol unbekannten Besitzes bei Cades No. 10.

e) Tölken a. a. O. No. 215.

f) Tölken a. a. O. No. 216.

g) So Stosch a. a. O. 225—228, Tölken a. a. O. 218—221, 224 und vielfach sonst.

h) Abgeb. Gori, Mus. Florent. II. 38. 4, Abdrücke bei Lippert Daktyl. I. 98 (M. I. S. 1. 110.) und bei Cades a. a. O. No. 13.

i) Stosch a. a. O. 234, Tölken a. a. O. 229, abgeb. b. Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 311. No. 12 und in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 99. a.

Scepter ausgestattet. Vor derselben steht ein nackter Knabe, welcher einen Korb mit fünf Ähren in beiden Händen gegen die Göttin erhebt, welche gegen denselben die geöffnete rechte Hand ausstreckt. Dieser Knabe ist Triptolemos[a]), Demophon[b]), Iakchos[c]) und Plutos[d]) genannt worden und diese letzte Bezeichnung scheint die richtige zu sein. Daß er geflügelt sei, wie Wieseler auf der berliner Paste wahrgenommen zu haben meint, ist bestimmt irrig; was Wieseler als Ansatz des Flügels erschienen sein mag, ist, wie dies aus dem Abdruck des Originals bei Cades ganz klar ist, das Ende des Haarzopfes und ein scheinbarer Flügel am linken Fuße beruht auf einer kleinen Verletzung des Steines. Weiter aber ist zweifelhaft, ob Wieseler unter der Annahme, der Knabe überreiche den Korb nicht sowohl der Göttin, als er ihn von derselben empfangen zu haben scheine, mit Recht meint, das Erstere sei schwer zu erklären, das Andere weise auf Triptolemos hin. Und dieser erscheine als geflügelter Knabe auf der bei Gerhard a. a. O. No. 1 abgebildeten Münze, mit Flügeln in dem Colonna'schen Relief[e]), knabenhaft in dem berühmten eleusinischen Relief, das Wieseler damals nur aus der Abbildung in der Gazette des beaux arts von 1860 (II), Avril p. 69 kannte, und in dem florentiner Relief[f]). Allein diese Analogien für einen kindlich dargestellten Triptolemos (und in der Gemme handelt es sich um ein recht eigentliches Kind) sowie für dessen Beflügelung sind höchst bedenklicher Art. Das berühmte eleusinische Relief[g]) muß ganz aus dem Spiele bleiben, da in ihm weder von kindlicher Bildung des Triptolemos noch von seiner Beflügelung die Rede sein kann. Welckers Erklärung des Colonna'schen Reliefs, welches die Reste einer männlichen, nicht kindlichen Gestalt mit Fußflügeln zeigt, welcher Demeter einen Büschel Ähren und Mohn darreicht, ist mindestens sehr zweifelhaft und Hermes in der fraglichen Person wahrscheinlicher als Triptolemos; die bei Gerhard a. a. O. abgebildete Münze geht ganz sicherlich Triptolemos nicht an; wie es sich mit der daselbst unter No. 2 abgebildeten Glaspaste verhalte, welche Stephani a. a. O. für durch die florentiner Gemme erklärt hält, muß bei der zweifelhaften Treue vieler Abbildungen bei Gerhard dahinstehn. Das florentiner Relief aber, auf welches im folgenden Capitel zurückzukommen ist, dürfte sich in der That leichter nach Analogie der Gemme, als nach der bisher für dasselbe aufgestellten Erklärung verstehn lassen. Dagegen erscheint der ganz unbezweifelbare und auch von Niemand verkannte Plutos durch ein Füllhorn charakterisirt neben Demeter in dem Revers der kertscher Vase[h]) und, um von allen irgendwie bezweifelbaren Analogien[i]) ganz

---

a) Zuerst von Winckelmann, Pierres de Stosch a. a. O., dann von Lippert a. a. O., zweifelnd von Tölken a. a. O., schwankend von Gerhard, Ant. Bildw. S. 84, mit relativ größerer Bestimmtheit von Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O.

b) Zweifelnd von Tölken a. a. O.

c) Zweifelnd von Gerhard a. a. O. S. 402 zu der genannten Abbildung.

d) Zweifelnd von Tölken a. a. O., bestimmt von Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 107. Note 3.

e) Welcker, Zeitschrift f. Gesch. u. Ausleg. a. Kunst I. Taf. 2 No. 8.

f) Ann. e Mon. dell' Inst. v. 1854. tav. 10, s. Atlas Taf. XVI. No. 2.

g) S. Atlas Taf. XIV. No. 8.

h) Compte-rendu etc. pour l'année 1859. pl. 2, Gerhard, Bilderkreis von Eleusis Taf. 2, s. im Atlas auf Taf. XVIII.

i) Stephani, compte-rendu etc. a. a. O. p. 107. Note 3.

abzusehn, in der münchener Gruppe und der ihr entsprechenden athenischen Münze, hier wiederum durch das in der Gruppe nur verlorene Füllhorn charakterisirt[a]) auf Eirenes Arm in kindlicher Gestalt, entsprechend derjenigen in der florentiner Gemme. An die Stelle des Füllhorns ist hier der ährengefüllte Korb getreten, welcher auch dann keine verschiedene Bedeutung haben könnte, wenn Stephani nicht jene Stelle des Hesychius angezogen hätte, in der es heißt: εὔπλουτον κανοῦν· εὖ ἔχον πλούτου, διὰ τὰς ἐπ' αὐτῷ οὐλάς· πλοῦτον γὰρ ἔλεγον τὴν ἐκ τῶν κριθῶν καὶ τῶν πυρῶν περιουσίαν. Daß aber der Plutosknabe diesen Korb nicht von der Göttin empfangen habe, kann nicht zweifelhaft sein[b]); will man überhaupt an eine bestimmte Handlung denken, so wird man auch kein Überreichen an die Göttin zu verstehen haben, welches in der That schwer zu erklären sein möchte, sondern man wird anzunehmen haben, daß das Plutoskind der Πλούτου μήτηρ in kindlicher Freude den Ährenkorb vorweist, worin schwerlich etwas Befremdliches liegt.

Durch reichere Attributausstattung als gewöhnlich bemerkenswerth erscheint die Demeter

Taf. IV. No. 8, eines Smaragdplasmas der berliner Sammlung[c]), welche thronend dargestellt ist mit Ähren in der rechten Hand. Neben ihrem Thron erhebt sich einerseits eine Schlange[d]), andererseits kriecht eine Ameise, ein auch litterarisch erwähntes sowie anderweitig monumental nachweisbares Symbol der Agricultur[e]). Über derselben ist ein Getreidekorn angebracht und zu oberst rechts über der Thronlehne eine Mondsichel, welche Gori (a. a. O. p. 144) auf den Einfluß des Mondes auf die Vegetation bezieht, während der Gedanke an die nächtliche Mysteriengöttin vielleicht eben so nahe liegt.

Taf. IV. No. 9. Eine andere Gemme derselben Sammlung[f]), welche schon dadurch bemerkenswerth ist, daß sie, wie die Münzen oben S. 497. No. 10—12 Demeter mit zwei Fackeln darstellt, erhöht ihr Interesse dadurch, daß sie, wie allerdings auch andere Monumente[g]), Apollon und Artemis mit Demeter verbindet; schwerlich in dem von Tölken angenommenen Sinne, daß Apollon und Artemis angeblich nach der Mysterienlehre bei Herodot II. 156 Demeters Kinder gewesen wären, denn das trifft für Griechenland nicht zu und Herodot sagt etwas Anderes; sondern viel eher in dem von O. Müller[h]) aufgestellten Sinn, als Lustrationsgötter nämlich oder indem Apollon so gut wie Artemis neben Demeter als vorzügliche Förderer der Vegetation verehrt wurden.

Völlig vereinzelt ist die Darstellung in

---

a) Vergl. auch Stephani a. a. O. Note 5.

b) Vergl. auch Flasch. Über den Parthenon-Fries S. 86 ff.

c) Tölken a. a. O. No. 227, abgeb. wahrscheinlich schon (wenn nicht ein ganz ähnlicher Stein) bei Gori, Gemm. astrif. I. tab. 109, dann in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 89. a.

d) Vergl. Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1862 S. 155.

e) Vergl. Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 86 in der Note.

f) Tölken a. a. O. No. 237, abgeb. in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 96. a.

g) Vergl. Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O., Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 118, pour 1870/71 S. 164.

h) Zu den Denkm. d. a. Kunst I. No. 311.

Taf. IV. No. 10., einem rothen Jaspis aus der Stosch'schen in der berliner Sammlung[a]), welche die verschleierte, links eine lange Fackel, rechts wahrscheinlicher einen Apfel (Panofka) als eine Phiale (Wieseler) haltende Demeter, vor der ein Kalathos mit Ähren steht, von zwei Thieren umgeben zeigt. Von diesen ist dasjenige vor der Göttin sicher ein Pferd, dasjenige hinter ihr viel wahrscheinlicher ein Maulthier (Tölken und Wieseler), als eine Hirschkuh (Panofka). Der Sinn dieses Bildes ist freilich Nichts weniger als klar. Denn, um ganz von der sicher irrigen Deutung Panofkas abzusehn, welcher das Roß Arion und die Hirschkuh für Despoina als Kinder der Demeter und des Poseidon erkennen wollte, wenn Wieseler Pferd und Maulthier als beim Ackerbau verwendete Thiere bezeichnet, so ist dies für das Maulthier allerdings richtig[b]), schwerlich aber für das Pferd, »welches ausschließlich Menschen zu ziehen diente«[c]) und gewiß auch nirgend in Kunstwerken als Ackerbauthier nachgewiesen werden kann. Es mag dahinstehn, ob irgend Etwas auf den Umstand zu geben ist, daß das Pferd aus dem Ährenkalathos der Demeter zu fressen scheint; ist dem so, so könnte man möglicherweise an die Erhaltung des ritterlichen Wehrstandes durch den Ackerbau denken.

SIEBENTES CAPITEL.

Demeter und Kora in Reliefen.

Das folgende Verzeichniß ist nach Maßgabe einer wenigstens ungefähren kunstgeschichtlichen Abfolge (I. ältere, II. jüngere Reliefe), jedoch mit Rücksichtnahme auf die vertretenen Typen geordnet. Unberücksichtigt blieben hier die Sarkophagreliefe mit den Darstellungen des Raubes der Kora und der Plane der Demeter, welche die Göttinnen nicht unter normalen Verhältnissen zeigen; sie werden im X. Capitel behandelt werden. Über die archaistischen Reliefe s. oben S. 420, über den Parthenonfries S. 423 f.

I. 1. Triptolemos' Aussendung, großes Relief aus Eleusis, im Museum der Patissiastraße in Athen. Atlas Taf. XIV. No. 8. Vergl. oben S. 426. und unten Cap. IX. Triptolemos, Plastische Monumente B.

2. Kora und Triptolemos, Fragment aus Eleusis, daselbst aufbewahrt. Atlas Taf. XIV. No. 4[d]). Vergl. Cap. IX. Plastische Monumente C.

---

a) Stosch a. a. O. No. 235, Tölken a. a. O. No. 236, abgeb. bei Panofka, Über verlegene Mythen, Abhh. der berl. Akad. von 1839 Taf. I. No. 2, Denkm. d. a. Kunst II. No. 91. b.

b) Vergl. C. F. Hermann, Griech. Privatalterthümer 2. Aufl. von Stark § 15. Anm. 8.

c) Hermann-Stark a. a. O.

d) Abgeb. in der Revue archéol. N. S. XV. (1867) pl. 4 mit Text von Fr. Lenormant (mission de Triptolème) p. 162 sq., vergl. Bötticher, Erklärendes Verz. der Gypsabgüsse ant. Werke in Berlin 2. Aufl. S. 165. No. 314 (Votivrelief).

3. Kora und Triptolemos, Fragment aus Eleusis im Museum des Louvre. Atlas Taf. XIV. No. 3[a]). Vergl. Cap. IX. Plastische Monumente D.

4. Opfer an Demeter und Kora, Votivrelief ebendaher im Museum des Louvre. Atlas Taf. XIV. No. 2[b]).

5. Opfer an Demeter, attisches Votivrelief im Museum des Louvre. Atlas Taf. XIV. No. 5[c]).

6. Kora, Fragment eines attischen Votivreliefs, aufbewahrt in der Hadriansstoa in Athen. Atlas Taf. XIV. No. 6d).

(?) 7. Athena und die Vertreterin Siciliens, vielleicht Demeter; attisches Relief von der Bekrönung eines Beschlusses der Bule vom Jahr Ol. 96. 3, 393 v. u. Z.[e]).

(?) 8. Athena und vielleicht Demeter, attisches Relief von der Bekrönung einer Schatzmeisterurkunde vom Jahr Ol. 95. 1, 400 v. u. Z.[f]).

9. Demeter, Kora und Adoranten, Votivrelief aus Pantikapaeon (Kertsch) in der kaiserl. Ermitage in St. Petersburg[g]).

10. Demeter, Kora und Daduchen, Altarrelief unweit Chalandri in Attika gefunden, jetzt unbekannten Aufbewahrungsortes[h]).

II. 11. Demeter Mysia von Mysios, Chrysanthis und deren Töchtern empfangen mit den Unterschriften ΜΥΣΙΟΣ ΧΡΥΣΑΝΘΙΣ ΔΑΜΑΤΗΡ, Relief von grauem Kalkstein und späterer Arbeit aus der Gegend des alten Lerna, Weihgeschenk eines Aristodamos (ΑΡΙΣΤΟΔΑΜΟΣ ΑΝΕΘΗΚΕ) im Gymnasium von Nauplia aufbewahrt. Unedirt[i]). Demeter steht rechts, »in doppeltem Gewande und Schleier, der vom Haupte über den Rücken und beide Seiten herabfällt; in der Rechten hält sie das Scepter, mit der Linken faßt sie einen Zipfel des Schleiers« (Bursian).

12. Gebet an Demeter, Votivrelief aus Philippopel im Museo del R. collegio Carlo Alberto in Moncalieri. Atlas Taf. XIV. No. 7[k]).

(?) 13. Demeter, Kora, Dionysos und die Horen, Altarrelief in der Villa Albani, Portico No. 66[l]).

---

a) S. Fröhner, Notice de la sculpt. ant. du Mus. du Louvre I. p. 91 No. 65 (mission de Triptolème), abgeb. Gazette archéol. I. (1875) pl. 22. 2 mit Text von Fr. Lenormant (mission de Triptolème) p. 87 sq.

b) S. Fröhner a. a. O. p. 88 No. 63, aus der Pourtalès'schen Samml., abgeb. b. Panofka, Ant. du cab. Pourtalès pl. 18. p. 82 und mehrfach sonst, s. Fröhner a. a. O., auch in den Denkm. d. a. Kunst. II. No. 96.

c) S. Fröhner a. a. O. p. 86 No. 59, abgeb. b. Bouillon, Mus. des ant. III. basrel. pl. 24. 2, Clarac, Mus. de sculpt. II. pl. 212 No. 257.

d) S. Heydemann, D. ant. Marmorbildwerke in Athen No. 86, abgeb. b. Lebas, Voy. arch. en Grèce, Monum. fig. pl. 45. No. 1.

e) Abgeb. b. R. Schöne, Griech. Reliefs aus athen. Sammlungen Taf. VII No. 49. S. 24, vergl. Bötticher a. a. O. No. 296.

f) Abgeb. b. Schöll, Archaeol. Mittheil. a. Griechenland Taf. III. No. 6, bei Lebas a. a. O. pl. 42 und bei Schöne a. a. O. Taf. X. No. 54. S. 29 f. Vergl. Friederichs, Bausteine No. 407, Bötticher a. a. O. No. 303 und Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1861 S. 99 f.

g) Abgeb. in den Antiquités du bosphore Cimmérien im Frontispiz No. 3, vergl. Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 34.

h) Abgeb. in einer Skizze in der Archaeolog. Zeitung v. 1852 Taf. 38. 2, vergl. Gerhard das. S. 421.

i) Beschrieben von Bursian, Archaeolog. Zeitung von 1855. Anz. S. 57*, vergl. das. Osann S. 142 ff.

k) Abgeb. in den Ann. dell' Inst. von 1861 (XXXIII) tab. d'agg. S. vergl. Bruzza daselbst p. 380 sqq.

l) Morcelli, Fea, Visconti, La villa Albani descritta Roma 1869 p. 13, abgeb. bei Zoega, Bassirilievi di Roma II. tav. 96. p. 227 sqq.

14. Demeter und der Plutosknabe, angebliche Aussendung des Triptolemos, im Inschriftensaale des Museums der Uffizien in Florenz. Atlas Taf. XVI. No. 2 a).
15. Triptolemos' Aussendung, Sarkophagrelief von zweifelhafter (attischer oder stadtrömischer) Herkunft in der Pembroke'schen Sammlung in Wiltonhouse in Wiltshire. Atlas Taf. XVI. No. 3 b). Vergl. Cap. IX. Plastische Monumente E.
16. Demeter mit dem Sternbilde der Jungfrau, Candelaberrelief im Museum des Louvre. Atlas Taf. XIV. No. 25 c)[32]).

Terracotta.

17. Demeter, Kora und Triptolemos, aus der Campana'schen Sammlung. Wahrscheinlich im Louvre. Atlas Taf. XVI. No. 10 d).
17 a und b. Zwei Fragmente von Repliken, a. abgeb. bei d'Agincourt, Fragm. en terre-cuite pl. 8. 6; b. im Museum auf dem Palatin in Rom, 1873 notirt.
18. Eleusinische Gottheiten und Priester, farbiges Relief an einer cumaeischen Hydria aus der Campana'schen Sammlung in der kaiserl. Ermitage in St. Petersburg. Im Atlas auf Taf. XVIII e).

Silber.

19. Triptolemos' (eines Römers als Triptolemos) Opfer an Demeter, Silberdiskos aus Aquileja im kaiserl. Münz- und Antikencabinet in Wien. Atlas Taf. XVI. No. 11 f). Vergl. unten Cap. IX. Plastische Monumente F.

Köpfe und Brustbilder.

20. Vier Götterköpfe, gefunden bei den Hateriergräbern an der Via Labicana bei Centocelle, im lateran. Museum in Rom. Atlas Taf. XIV. No. 15 g).
21. Terracottarelief der Campana'schen Sammlung. Atlas Taf. XVI. No. 8 h).
22. und 23. Goldplatten mit den Brustbildern der Demeter, der Kora [und des Herakles], gefunden in einem Grabe der »großen Blisnitza« auf der Halbinsel Taman, in der kaiserl. Ermitage in St. Petersburg. Atlas Taf. XVI. No. 6 und 7 i).

---

a) Abgeb. in den Ann. e Mon. dell' Inst. von 1854 p. 76 fig. 10 mit Text von E. Braun. Ohne Ergänzungen auch nach brieflicher Mittheilung des Hrn. Dr. H. Dütschke.

b) Abgeb. in Gerhards Ant. Bildwerken Taf. 310. 1. 2, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 117. Vergl. Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 88 No. 66 (auch p. 50 und das hier und p. 66 Angeführte), Conze, Archaelog. Zeitung v. 1864. Anz. S. 175* f., Matz das. 1873 (XXXI) S. 30, Michaelis das. 1875 (XXXIII.) S. 64 No. 137, Förster, Der Raub und die Rückkehr der Persephone S. 264 und Archaeolog. Zeitung v. 1875 S. 79 ff., Brunn, Sitzungsberichte der kgl. bayr. Akad. v. 1875 Phil.-hist. Cl. S. 21 ff.

c) S. Fröhner a. a. O. p. 24 No. 5 und die das. angef. Litteratur; abgeb. u. A. bei Bouillon a. a. O. autels. pl. 2, Clarac a. a. O. pl. 202. 80. Ergänzt der Kopf, die rechte Brust, rechter Arm, die linke Hand, der rechte Fuß der Göttin, Kopf und Hals, beide Hände mit den Kränzen bei der Jungfrau.

d) Abgeb. bei Campana, Opere in plastica tav. 17.

e) Abgeb. im Compte-rendu etc. pour l'année 1862 Taf. 3, wiederholt bei Gerhard, Bilderkreis von Eleusis Taf. 3. Auf die Litteratur wird im Schlußcapitel zurückgekommen werden.

f) S. 20. Sacken und Kenner, D. Sammlungen des k. k. Münz- und Ant. Cab. S. 335. No. 41, abgeb. bei Arneth, D. ant. Gold- und Silbermonumente des k. k. Münz- und Ant. Cab. Beilage Taf. 2 S. 61 f., Mon. dell' Inst. III. tav. 4, vergl. O. Müller, Ann. d. Inst. von 1839 (XI) p. 78.

g) S. Benndorf und Schöne, D. ant. Bildwerke des lateran. Mus. S. 236 f. No. 359., abgeb. in den Mon. dell' Inst. V. tav. 7 vergl. Brunn, Ann. von 1849 (XXI) p. 405.

h) Abgeb. bei Campana, Opere in plastica tav. 16.

i) Abgeb. Compte-rendu etc. pour l'année 1865 Taf. II. No. 7 und 8, vergl. Stephani daselbst S. 16.

Für die künstlerische Gestaltung der beiden Göttinnen ergiebt sich aus einem Überblick über diese Reliefe etwa Folgendes:

Zunächst ist hier wie bei den Münzen ein geringerer Grad von Übereinstimmung mit den erhaltenen statuarischen Typen, ja selbst von Anlehnung an diese festzustellen, als man vielleicht erwarten mag und als sich bei minder lückenhafter Überlieferung namentlich der Statuen möglicherweise herausstellen würde. Eine Ausnahme bildet der Typus der zweiten Statuenclasse (oben S. 461 ff.), welcher sich nicht allein in der linken Figur des großen eleusinischen Reliefs No. 1, sondern in der Hauptsache auch in der sichern Demeter des Reliefs No. 4 wiederholt und in der vermuthlichen Demeter des Reliefs No. 8 wenigstens nachklingt. Daß die Göttin in dem Relief No. 4, welches ein Opfer darstellt, das Haupt mit einem Kalathos geschmückt hat, welcher bei den Statuen und den beiden anderen Relieffiguren fehlt, kann als Verschiedenheit nicht schwer in's Gewicht fallen, noch weniger die in allen diesen Wiederholungen verschiedene Haaranordnung, in welcher ja auch die Statuen unter einander nicht ganz übereinstimmen.

Im Übrigen wird man schwerlich verkennen, daß die Relieffigur No. 4, in deren linker Hand ohne allen Zweifel ein langes Scepter zu ergänzen ist, mit derjenigen in No. 1 und mit den Statuen der zweiten Classe, ja ganz besonders mit diesen, nicht allein, so weit es die in dem Relief dargestellte Handlung erlaubt, in der Stellung und in den am meisten charakteristischen Theilen der Gewandung (vergleiche besonders die berliner Statue Atlas Taf. XIV. No. 21), sondern auch in dem mehr innerlichen Momente mütterlich milden Ernstes so durchaus zusammengeht, daß man gewiß nicht irrt, wenn man für diese in ihrer ganzen Composition fast statuarisch erscheinende Gestalt denselben Statuentypus der Demeter als Grundlage annimmt, welchen Jahn für die linke Figur in No. 1 voraussetzte und welchen wir nun in überraschender Zahl der Exemplare in den Statuen der zweiten Classe kennen. Es handelt sich hier offenbar um wesentlich dieselbe Wiederholung einer im Volksbewußtsein lebendig haftenden Kunstvorstellung wie bei den zahlreichen Darstellungen der Athena in attischen Reliefen mit m. o. w. genauer Anlehnung an die Parthenos des Phidias, über welche Schöne (a. a. O. S. 22) vollkommen das Richtige gesagt hat. Was aber die in ihrer Bedeutung zweifelhafte Figur des Reliefs No. 8 anlangt, hat ebenderselbe (a. a. O. S. 29) einen guten, ja wohl entscheidenden Grund gegen ihre Benennung als Polis[a]), Hestia[b]) oder Eutaxia[c]) geltend gemacht, während er (S. 30) auf die in der That große Ähnlichkeit mit der Figur links in No. 1 hingewiesen und in der Behandlung der zugehörigen Inschrift die Umstände hervorgehoben hat, welche die Möglichkeit eröffnen, zu der Benennung Demeter zu gelangen. Die hierbei allerdings übrig bleibenden Zweifel werden sich, abgesehn von dem Mangel einer entscheidenden äußern Bezeichnung, was das Künstlerische und Typologische anlangt hauptsächlich, so geringfügig dieser Umstand erscheinen mag, an den stephaneartigen Kopfschmuck der Figur anknüpfen, da eine Stephane für Demeter — und für Kora — in Kunstwerken der ältern und der Blüthezeit nicht hat nachgewiesen werden kön-

---

a) O. Müller bei Schöll, Arch. Mittheil. S. 74, Welcker, Alte Denkm. V. S. 159.

b) Schöll a. a. O. S. 59 und 74, Bötticher, Verz. d. Abgüsse in Berlin No. 303 Anm.

c) Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1861 S. 99 f.

nen [a]) und, sehr wahrscheinlich nicht zufällig, erst in den späten Perioden, und zwar ganz selten, so auch im Kreise der hier zusammengestellten Reliefe nur in No. 15 (und in No 20?) erscheint. Dem einfachen Wesen der ländlichen Göttin — um von der trauernden Mutter ganz zu schweigen — scheint ein so glänzendes Schmuckstück nicht zu entsprechen und dasselbe wird daher von der mit vollem mythologischem und religiösem Bewußtsein arbeitenden Kunst vermieden worden sein.

Eine etwas entferntere Verwandtschaft mit dem hier in Rede stehenden Typus läßt sich ferner in der Figur No. 7 nicht verkennen, entfernter besonders dadurch, daß ihr, abgesehn von dem zerstörten Kopfe, der für den Typus charakteristische, von den Schultern herabhangende Mantel fehlt. Was ihre Bedeutung anlangt, steht es nach dem Inhalte der zugehörigen Inschrift (eines den ältern Dionysios und seine Brüder betreffenden Rathsbeschlusses) ziemlich fest, daß in dieser der Athena die Hand reichenden Gestalt eine Vertreterin Siciliens zu erkennen sei, welche Köhler und mit ihm Schöne [b]) »Sikelia« zu benennen vorschlagen, da, wie Schöne sagt, Sicilien schwerlich so wie eine Stadt durch eine Göttin vertreten werden konnte. Allein dies möchte doch wohl zweifelhaft sein, obgleich sich dafür bis jetzt nicht beweisen läßt. Wenn man aber einerseits erwägt, daß das von der Figur in der linken Hand gehaltene Attribut, wie dies schon Bötticher erkannt und Schöne [c]) als wahrscheinlich anerkannt hat, so gut wie sicher eine lange Fackel ist, welche, wo an Artemis Phosphoros zu denken kein Grund ist, keiner mythologischen weiblichen Figur so natürlich zukommt, wie Demeter oder Kora, und wenn man andererseits bedenkt, daß, wenn es darauf ankam, Sikelia dem durch Athena vertretenen Athen gegenüber gleichfalls durch eine Göttin vertreten zu lassen, die Wahl auf eine andere als Demeter gar nicht fallen konnte, so wird man die Möglichkeit, ja die Wahrscheinlichkeit, daß es sich in der That um diese handele, und nicht um eine sonst unnachweisbare allegorische Gestalt oder Personification, doch kaum läugnen können.

Neben diesen Relieffiguren sind die unter einander in allen wesentlichen Dingen übereinstimmenden in No. 14, 15 und 19 wegen ihrer Ähnlichkeit nicht sowohl mit einem sichern statuarischen Demetertypus, welcher fehlt, als vielmehr mit der kleinen Terra Mater des capitolinischen Museums (Atlas Taf. XIV. No. 17) bemerkenswerth. Denn diese Ähnlichkeit ist wohl nicht zufällig und für die Herleitung des Typus der sitzenden Tellus aus einem solchen der Demeter (oben S. 157.) nicht gleichgiltig.

Die Verwandtschaft der Demeter No. 5 mit der Statue Albani (Atlas Taf. XIV. No. 11), also auch mit der Kora in No. 1 ist zu wenig nahe und betrifft zu wenig charakteristische Eigenthümlichkeiten, als daß man ihr für die Deutung der Statue sonderlichen Werth zuschreiben könnte.

Dagegegen verdient hervorgehoben zu werden, daß den Korafiguren der attischen Reliefe No. 2, 3 und 4, trotz einigen Abweichungen wohl ziemlich augenfällig derselbe Typus zum Grunde liegt und daß dieser Typus, wenn man die

a) Ausgenommen die Münze Münztafel VII. No. 32. Vergl. S. 443 mit Anm. 14 und S. 505.
b) Köhler im Hermes III. S. 158, Schöne a. a. O. S. 24.
c) Bötticher oben S. 145. Note f, Schöne a. a. O.

keineswegs gewöhnliche Anordnung des die ganze linke Schulter nebst dem Arme bedeckenden Himation beachtet, auch in der Kora des cumaeer Vasenreliefs No. 18 wiederzukehren scheint und in den Korastatuen der 2. Classe (oben S. 477) wenigstens noch anklingt.

Für die Darstellungsweise der beiden Göttinnen in den Reliefen an sich dürfte weiter Folgendes zu bemerken sein.

Mutter und Tochter sind zusammen dargestellt in No. 1, 4, 9, 10, 13, 15, 17, 18, 20 und waren es in No. 2 und 3, ob in 6 ist fraglich. Neben einander thronend erscheinen beide Göttinnen nur in No. 10, aber auch hier nicht in jener traulichen Verbindung, welche sich in meist verlorenen Kunstwerken wiederholte (oben S. 423 Note b.), indem die eine der andern den Arm um den Nacken legte, vielmehr sitzen beide, je mit zwei Attributen in den Händen, einfach neben einander. In No. 15, 17 und 18 steht Kora neben der sitzenden Mutter, in No. 9 kehrt sich dies um, wenigstens nach der Erscheinung der Figuren in der kleinen Abbildung, in welcher die stehende Figur die entschieden matronalere ist; in den übrigen Reliefen stehn beide Göttinnen. Auch ist No. 9 das einzige Monument, welches das erwähnte Motiv traulicher Vereinigung darbietet, und ihm schließt sich No. 13 an, wo Kora, wenn die Erklärung Zoëgas richtig ist, sich mit beiden Armen auf die Schulter der Mutter stützt. In den übrigen Fällen ist eine solche Verbindung der beiden Göttinnen durch die Handlung ausgeschlossen oder für dieselbe gleichgiltig (No. 4).

Von anderen großen Gottheiten ist, wenn man von No. 7 und 8 absieht, bei denen es sich nicht um eine mythologische Verbindung handelt, nur Dionysos und auch dieser nur in den späten Reliefen No. 13 und 15 mit den eleusinischen Göttinnen verbunden; in No. 13 treten nach Zoëgas Deutung die Horen hinzu, welche sich in No. 15 mit einer weitern, ihres Ortes (Cap. IX.) zu besprechenden Umgebung und in No. 19 nebst der gelagerten Tellus wiederfinden. Der Zeus in diesem Silberrelief und das thronende Götterpaar in No. 12, Zeus und Hera oder wie man es sonst nennen will, kann hier gar nicht in Betracht kommen. Die Verbindung der vier Götterbrustbilder in No. 20 ist dunkel und wird sich schwer aufhellen lassen [33].

Zur Charakteristik der Personen ist hervorzuheben, daß Demeter verschleiert ist in 10, 11, 12, 14—17, 19, 20 und 22, also hauptsächlich in den späteren Monumenten; mit dem Kalathos geschmückt nur in 4, 12 und 18, und zwar in 12 so, daß man an der Bedeutung des sehr kleinen Kopfaufsatzes, welcher in 10 ganz ähnlich bei Kora wiederkehrt, zweifelhaft sein kann, während der Kalathos in den beiden anderen Monumenten aus festem Materiale besteht, wie aus Metall getrieben erscheint und in 18 mit vegetabilischem Ornament geschmückt ist. Bekränzt, und zwar, wenn man die Ähren in ihrer Hand vergleicht, vielleicht mit solchen bekränzt ist Demeter sicher nur in 14 und in 22 [a]), vielleicht in 17; eine Stephane trägt sie, wie bemerkt, nur in 15 und, wenn sie richtig bestimmt ist (die letzte Figur rechts vom Beschauer) in 20; eine Haube wie in manchen Vasenbildern und in einigen Statuen (oben S. 472) trägt sie in Reliefen nicht. In den übrigen Monumenten erscheint sie mit bloßem und ungeschmück-

a) Vergl. Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1865 S. 50.

tem Haupte, wobei die Haarschleife über ihrer Stirn in 5 als vereinzelt auffällt; in 16 ist der Kopf modern.

Von ihren gewöhnlichen Attributen hat Demeter die Fackel in 5[a]), 8—10, 14, 17, 19, das lange Scepter in 4 (zu ergänzen), 7, 12 und 18, ein kurzes in 15. Ähren oder Ähren und Mohn hält oder übergiebt sie in 1 (vorauszusetzen s. Cap. IX. Plast. Mon. No. 2.), 12, 14, 17, 21, eine Phiale hält sie in 4 und 5 in der Hand. Schlangen sind ihr beigegeben in 10 und 12 (um ihre Fackel oder ihr Scepter geringelt), 14 (hinter ihr aus dem Tempel hervorkommend), 17 (um ihren Sitz gewunden und über ihren Schoß hervorschlüpfend) und 21 (um beide Arme geringelt, wenn das Terracottarelief in diesem Punkte echt ist[b]). In 13 und 16 (hier aber wahrscheinlich nur durch die Restauration) ist die Göttin völlig attributlos.

Kora, welche in der Mehrzahl der besseren Reliefe, No. 1 etwa ausgenommen, durch Jugendlichkeit von der Mutter unterschieden und besonders in 6 eine gracile Gestalt ist, kommt mit dem Schleier nur selten und nur in den späteren Monumenten 10, 17 und, wenn richtig bestimmt (in der Figur neben Hermes) in 20 vor und trägt einzig in 10 einen Kopfaufsatz, den man als einen eigenthümlich zusammengeschrumpften Kalathos (vergl. Demeter in 12) vielleicht bezeichnen kann. Ihr bei weitem am häufigsten vorkommendes Attribut ist die Fackel; mit einem Paar Fackeln finden wir sie (Demeter in Reliefen niemals) in 2, 3, 6, mit einer Fackel in 1, 4, 17, 18, 20, 23, mit dem Scepter in sicherer Weise nirgend, denn der Gegenstand, welchen sie in 10 mit der linken Hand hält, ist, obwohl er möglicherweise ein kurzes Scepter (wie bei Demeter in 15) sein könnte, von sehr zweifelhafter Beschaffenheit[c]). In 4 und in 20 hält Kora Ähren, in 10 in der rechten Hand eine Phiale, in 9 scheint sie völlig attributlos zu sein. Dasselbe gilt von 13, falls in der halbnackten, auf die Schulter einer sehr reich gewandeten Frau gestützten Figur wirklich Kora gemeint ist. Nach Maßgabe aller anderen Reliefe und bei weitem der größten Mehrzahl aller anderen, nur einigermaßen sicher Kora darstellenden Monumente, in denen allen sie völlig, wenn auch m. o. w. dicht bekleidet ist, müßte man dies läugnen und könnte sich geneigt fühlen, das in Rede stehende Paar mit den von Zoëga[d]) gleichsam subsidiarisch vorgeschlagenen Namen: Nysa und Ariadne zu belegen. Allein wenigstens eine fast eben so stark entblößte und dabei vollkommen sichere Kora findet sich auf dem Revers der Pelike von Kertsch[e]), eine andere über dem sonst entblößten Busen nur mit einem Schleier von allerdünnster Textur bekleidete in dem bekannten ehemals Pourtalès'schen Vasenbilde[f]). Wenn eine solche Erscheinung aber in Vasenbildern grade dieser Art, welche der Plastik näher stehn,

---

a) Fröhner a. a. O. »un sceptre« beruht ohne Zweifel auf Irrthum.

b) Vergl. Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1862 S. 155. Note 6.

c) Vergl. Gerhard, Archaeol. Zeitung v. 1852 S. 422, der diesen sehr verstoßenen Gegenstand für ein Götterbild nach Art der Palladien hält.

d) Bassiril. di Roma II. p. 228.

e) Compte-rendu etc. pour l'année 1859 pl. 2, Gerhard, Über den Bilderkreis v. Eleusis Taf. 2, s. Atlas auf Taf. XVIII.

f) Panofka, Ant. du cab. Pourtalès pl. 16, Élite céram. III. pl. 63. A, Denkm. d. a. Kunst II. No. 112, s. Atlas auf Taf. XVIII.

als andere[a]), möglich ist, so muß man sie auch in einem Relief wie das in Rede stehende für möglich erklären, während man zugleich nicht läugnen kann, daß nach der gesammten Darstellung dieses Reliefs für die Göttinnen an seinem linken Ende die auch von Zoëga (p. 227) in erster Linie vorgeschlagenen Namen der Demeter und Kora wahrscheinlicher sind, als irgendwelche anderen. Denn in der Verbindung mit Dionysos (nicht Iakchos, wie Welcker[b]) wollte) liegt doch ein deutlicher Hinweis darauf, daß es sich hier um die Gottheiten der vegetativen Fruchtbarkeit und des Jahressegens handelt, als welche neben Dionysos eben nur Demeter und Kora gelten können.

In No. 4 wird beiden Göttinnen, in No. 5 der Demeter ein Opfer gebracht. Dasjenige in No. 4, welches in einem Schweine, dem bekannten gewöhnlichen Opferthiere der Göttinnen besteht, hat eben deshalb Nichts, das einer Besprechung bedürfte; anders ist es mit No. 5, wo das Opferthier eine Ziege ist und außerdem ein Knabe eine Schale mit Früchten herbeibringt. Diese letztere bietet keine ernstliche Schwierigkeit, auch dann nicht, wenn man es verschmäht, sich auf ein faules Wortspiel mit μῆλα als Heerden und Äpfel zu berufen. Es genügt, sich zu erinnern, daß Demeter als Geberin nicht allein der Halmfrucht, sondern jeglicher Frucht verehrt wurde[c]), um daran keinen Anstoß zu nehmen, daß ihr hier Baumfrüchte als Opfer gebracht werden. Die Ziege aber ist als Opferthier der Demeter sonst nicht bekannt, obgleich es eine kleine Zahl von Monumenten giebt, welche Stephani[d]) gesammelt hat, in denen eine Beziehung der Ziege zu Demeter m. o. w. klar und unzweifelhaft hervortritt. Da jedoch an der Thatsache, daß in dem Relief No. 5 eine Ziege anstatt eines Schweines und daß daneben Früchte der Demeter als Opfer dargebracht werden, in gar keinem Betracht gezweifelt werden kann, so wird man dieselbe als das, was sie ist, hinzunehmen und als mögliche Grundlage für die Erklärung anderer Monumente zu merken haben.

Das aus Lerna stammende Relief No. 11 hat durch Osann[e]) eine so vollständige Erklärung gefunden, daß deren Kern hier lediglich wiederholt werden kann. Ihre Grundlage bilden zwei Stellen des Pausanias, welche sich auf die Aufnahme der Demeter in Argolis beziehen. An der erstern (Pausan. I. 14. 2) berichtet Pausanias, daß Demeter, ihre geraubte Tochter suchend, nach Argos gekommen, von Pelasgos in seinem Hause aufgenommen worden sei und daß Chrysanthis, welche von dem Raube der Kora Kunde gehabt, ihr davon erzählt habe. Diese Sage von Argos erhält eine Erweiterung durch das, was Pausanias an der zweiten Stelle (VII. 27. 9) über die Demeter Mysia aus der achaeischen Pellene berichtet, nämlich: Πελλήνης δὲ ὅσον στάδια ἑξήκοντα ἀπέχει τὸ Μύσαιον, ἱερὸν Δήμητρος Μυσίας. ἱδρύσασθαι δὲ αὐτὸ Μύσιόν φασι ἄνδρα Ἀργεῖον. ἐδέξατο

---

a) Vergl. Strube, Studien über d. Bilderkreis von Eleusis S. 98 f.

b) Alte Denkm. V. S. 108, obwohl er sich als der Sohn der Semele schon dadurch zu erkennen giebt, daß er sich an einen Rebstamm lehnt.

c) Schol. ad Hes. O. et D. vs. 32, s. oben S. 491.

d) Compte-rendu etc. pour l'année 1869 S. 81 ff. Vielleicht kann man auch die berliner Gemme abgeb. Denkm. d. a. Kunst II. 91. a hierher rechnen, obgleich, wie auch Wieseler bemerkt hat, die Beziehung der hier dargestellten, auf einem Stierkopfe stehenden, einen Ziegenkopf und eine Ähre haltenden Göttin auf Demeter keineswegs feststeht.

e) Archaeolog. Zeitung von 1855. S. 143 f.

δὲ οἴκῳ Δήμητρα καὶ ὁ Μύσιος λόγῳ τῷ Ἀργείων. »Die ganze Sage ist also argivisch und von Argos nach Pellene übertragen. An die Stelle des Pelasgos (in der argivischen Version) tritt (hier) der concretere Name des Mysios, welcher in Argos, d. h. in Lerna die Demeter aufnahm und Veranlassung zu einem Cultus gab. Die Anwendung auf das Relief ergiebt sich nun von selbst. Da Mysios auf demselben nicht in unmittelbarer Action mit Demeter erscheint (er steht ihr, hinter Chrysanthis und den beiden Mädchen, am entgegengesetzten Ende gegenüber), so liegt der Schwerpunkt auf Chrysanthis, welche, von zwei Töchtern oder Dienerinnen begleitet, der Demeter, nachdem dieselbe am häuslichen Heerde (dem Altar) vom Mysios empfangen worden, Kunde von der geraubten Tochter giebt.« Nur dies Letzte kann zweifelhaft sein, da es sich fragt, ob man den vor Demeter stehenden Altar als den häuslichen Heerd verstehn darf und ob es sich daher nicht vielmehr um ein der Göttin von der Familie des Mysios gebrachtes Opfer oder die Stiftung ihres Cultus handelt. Auch ob die Tracht des Mysios von Bursian mit Recht eine »Exomis« genannt worden ist, ist darum fraglich, weil derselbe in Mysios dem Namen nach einen Sclaven vermuthete, der er nach dem Vorstehenden ja nicht war; Mysios mag nach Ablegung seines Obergewandes im bloßen Chiton dastehn, weil er als Opferer zu fungiren gedenkt. Doch über diese Zweifel wird sich erst entscheiden lassen, wenn das Relief einmal publicirt wird.

Über das Relief No. 12, eine Votivgabe an Demeter wegen der Heilung von Blindheit, wie die Inschrift angiebt, ist der Bruzza'schen Erklärung Nichts hinzuzufügen und da von den auf Triptolemos bezüglichen Monumenten (1—3, 15, 17, 19) ihres Ortes (Cap. IX.) im Zusammenhange und von dem Relief No. 18 im Schlußcapitel gehandelt werden soll, so bleibt nur noch eine kurze Besprechung des Reliefs 14 übrig, welches bisher ebenfalls, aber irrthümlich, auf Triptolemos' Aussendung bezogen und für eine kindliche Bildung des Triptolemos in erster Reihe geltend gemacht worden ist. Es ist schon oben (S. 506) auf den zweifelhaften Werth der anderen für diese kindliche Darstellung des Triptolemos vorgebrachten Belege und Argumente hingewiesen worden; was E. Braun (Ann. a. a. O. p. 76) in Beziehung auf das florentiner Relief vorträgt, ist von keinem höhern. Die Kindesgestalt des Triptolemos wird hier nämlich dadurch für motivirt erklärt, daß der Bildhauer für eine erwachsene Figur keinen Raum gehabt habe. Wenngleich aber diese Erklärung hier und da den Beifall Anderer[a]) gefunden hat, so muß doch sehr ernstlich in Frage gestellt werden, ob sich zu einem derartigen Verfahren irgend eine Analogie in der alten Kunst wird finden lassen und ob denkbar ist, daß einem Künstler gestattet gewesen, ein in der mythologischen Vorstellung erwachsen gedachtes Wesen nur darum als Kind darzustellen, weil er es in größerer Form nicht in seine Composition bringen konnte. Auf jeden Fall würde man eine solche Annahme nur dann für gerechtfertigt erklären dürfen, wenn die in Rede stehende Figur so unzweideutig als das, was sie sein soll, charakterisirt wäre, daß man an sich an ihrer Bedeutung nicht zweifeln könnte. Daß dieses hier nicht der Fall ist, kann Niemand läugnen, und daß die S. 506 besprochene Gemme zu dem florentiner Relief eine nähere Analogie bietet, als irgend eine Darstellung von Triptolemos' Aussendung, wird man wohl ebenfalls um so weniger

a) Z. B. selbst Stephanis, Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 89.

in Abrede stellen, als man schon bisher beide Monumente, nur irrig als Zeugnisse für einen kindlichen Triptolemos, als Parallelen citirt hat. Die Analogie der beiden Darstellungen wird um so mehr einleuchten, wenn man beachtet, daß, wie in der Gemme der Korb des Kindes vor Demeter durch die aus demselben hervorsehenden Ähren als mit solchen gefüllt bezeichnet wird, hier der Gewandbausch des Knaben vor der Göttin eben so offenbar schon gefüllt ist, während Demeter nur deswegen just noch ein paar Ähren in denselben zu legen im Begriff ist, damit der Beschauer nicht darüber zweifle, was er enthält. Und somit bildet dieser gefüllte Gewandbausch des Knaben im Relief so gut wie der gefüllte Korb desjenigen in der Gemme ein Analogon zu dem Füllhorn des Plutosknaben in anderen, sicheren Monumenten, und es handelt sich im Relief wie in der Gemme um den Plutos und die Πλούτου μήτηρ, die Göttin, von der aller Segen und aller Reichthum, insbesondere aber derjenige des Feldes ausgeht und verliehen wird. Die aus dem Tempel hinter der Göttin hervorkommenden Schlangen aber sind nicht etwa auf das triptolemische Drachengespann zu beziehn, das ohne Darstellung des Wagens, an den sie gespannt sind oder gespannt werden könnten, Niemand verstehn kann, sondern sie sind der Göttin, wie in anderen Monumenten (S. 507 Note d.) als ihre heiligen Thiere attributiv beigegeben.

ACHTES CAPITEL.

Demeter und Kora in Vasenbildern freien und späten Stils und in Wandgemälden.

1. Vasenbilder.

Die bei weitem reichste Fundstätte für die Gestalten der beiden Göttinnen in Vasengemälden bieten diejenigen, welche Triptolemos' Aussendung darstellen. Es ist daher unvermeidlich, daß das folgende Verzeichniß sich zum großen Theil mit demjenigen im Triptolemoscapitel (IX.) decke, nur daß hier, wo es sich lediglich um die Charakteristik der Figuren der beiden Göttinnen handelt, eine etwas andere Anordnung eingehalten werden muß, als welche dort gerechtfertigt sein würde. Ebenso müssen hier alle diejenigen Bilder weggelassen werden, welche wohl in ihrer Gesammtdarstellung hinlänglich bekannt sind, um dort ihre Stellen zu finden, nicht aber in Betreff der Bildung der einzelnen Personen. Die Anführung der Gemälde geschieht hier nur summarisch und lediglich zur Feststellung der Identität; genauere Nachweisungen werden im IX. Capitel gegeben.

a. Triptolemos' Aussendung. Im Varvakion in Athen, 1. Vasenz. 1. Schrank. Unedirt. Oinochoë mit roth auf schwarzem Grunde. Demeter und Triptolemos, im Allgemeinen wie gewöhnlich, auf die beiden Figuren beschränkt. Demeter links mit hohem Stephanos, links geschultertem Scepter, rechts sehr großen Ähren. Vergl. Cap. IX. No. 14.

b. Desgleichen. Abgeb. Élite céram. III. pl. 56, Atlas Taf. XV. No. 11, Cap. IX. No. 26.

c. Desgleichen. Abgeb. Élite céram. III. pl. 57. A., Atlas Taf. XV. No. 19, Cap. IX. No. 38.

d. Desgleichen. Brit. Mus. Unedirt. S. Archaeolog. Zeitung von 1864. Anz. S. 163* No. 6. Cap. IX. No. 11.

e. Desgleichen. Abgeb. Élite céram. III. pl. 50, Atlas Taf. XV. No. 9; Cap. IX. No. 17.

f. Desgleichen. Abgeb. Élite céram. III. pl. 55, Atlas Taf. XV. No. 14; Cap. IX. No. 28.

g. Desgleichen. Abgeb. Élite céram. III. pl. 61, Atlas Taf. XV. No. 17; Cap. IX. No. 41.

h. Desgleichen. Abgeb. Élite céram. III. pl. 52, Atlas Taf. XV. No. 10; Cap. IX. No. 24.

i. Desgleichen. Abgeb. Élite céram. III. pl. 64, Atlas Taf. XV. No. 13; Cap. IX. No. 30.

k. Desgleichen, fraglich. Brit. Mus. No. 796. Unedirt. Cap. IX. zu No. 15.

l. Desgleichen. Abgeb. Élite céram. III. pl. 58, Atlas Taf. XV. No. 31; Cap. IX. No. 48.

m. Kadmos' Drachenkampf, Berlin. Abgeb. bei Gerhard, Etrusk. u. Campan. Vasenbb. Taf. C, Welcker, Alte Denkm. III. Taf. 23. 1.

n. Triptolemos' Aussendung. Abgeb. Élite céram. III. pl. 54; Cap. IX. No. 25.

o. Demeter und Kora einander gegenüber. Im Varvakion in Athen, 1. Vasenz. Schrank 3, bez. No. 973. Unedirt. Farbige Lekythos. Demeter mit Zackenstephane nach links, Scepter und Ähren in der Rechten, Kora nach rechts, Scepter und Phiale haltend. Demeter im dunkelrothen Chiton mit hellrothem Himation, während bei Kora die Farben der beiden Kleidungsstücke umgekehrt sind. Freier Stiel, etwas rohe Ausführung.

p. Triptolemos' Aussendung. Abgeb. Élite céram. III. pl. 57, Atlas Taf. XV. No. 20, Cap. IX. No. 36.

q. Desgleichen. Abgeb. Élite céram. III. pl. 51, Atlas Taf. XV. No. 15, Cap. IX. No. 16.

r. Desgleichen. Abgeb. Élite céram. III. pl. 63. B., Atlas Taf. XV. No. 18; Cap. IX. No. 46.

s. Desgleichen. Abgeb. Élite céram. III. pl. 53, Atlas Taf. XV. No. 12; Cap. IX. No. 29.

t. Desgleichen. München No. 299. Unedirt. Cap. IX. No. 15.

u. Desgleichen. Brit. Mus. No. 728. Unedirt. Cap. IX. No. 23.

v. Desgleichen. Sammlung Sambon in Neapel. Bull. dell' Inst. von 1869 p. 247 sq. Unedirt. Cap. IX. No. 47.

w. Desgleichen. Abgeb. Élite céram. III. pl. 62, Atlas Taf. XV. No. 30; Cap. IX. No. 42.

---

x. Entführung (Kathodos) der Kora. Abgeb. Mon. dell' Inst. VI. tav. 42. A., Atlas Taf. XVII. No. 25.

y. Desgleichen. Abgeb. bei Millinger, Ancient. uned. Mon. Ser. I. pl. 16., Atlas Taf. XVII. No. 24. a., vergl. das. No. 24. b.

z. Triptolemos' Aussendung. Abgeb. Élite céram. III. pl. 63, Atlas Taf. XVI. No. 15; Cap. IX. No. 52.

aa. Desgleichen. Abgeb. in Strubes Supplement zu den Studien üb. d. Bilderkreis v. Eleusis Taf. 2, Atlas Taf. XVI. No. 14; Cap. IX. No. 53.

bb. Desgleichen. Abgeb. im Compte-rendu etc. pour l'année 1862 Taf. 4, Atlas Taf. XVI. No. 13. Cap. IX. No. 51.

cc. Desgleichen Neapel No. 3245. Unedirt, Atlas Taf. XVI. No. 16. Cap. IX. No. 50.

dd. Anodos der Kora. Abgebildet in Strubes Supplement u. s. w. Taf. 3. Im Atlas auf Taf. XVIII.

ee. Eleusinische Weihe. Abgeb. im Compte-rendu etc. pour l'année 1859. Taf. 2. Im Atlas auf Taf. XVIII.

ff. Desgleichen. Abgeb. Élite céram. III. pl. 63. A. Im Atlas auf Taf. XVIII.

Der für die Kenntniß der persönlichen Charakteristik der beiden Göttinnen aus diesen Vasenbildern zu ziehende Gewinn ist nicht eben hoch anzuschlagen, ja kaum bedeutender, als derjenige, welchen die Bilder ältern Stils (oben S. 419 f.) bieten. Wohl aber bestätigen auch diese Gemälde, was die Vasendarstellungen

mancher anderen Gottheiten lehren, daß die Vasenmaler in der Vergegenwärtigung der Götter und in ihrer Ausstattung mit Attributen und Schmuck nicht selten ihren eigenen Weg gegangen sind und daß daher die mythologischen Figuren in der Vasenmalerei von der Darstellung derselben Gottheiten in anderen Kunstgattungen vielfach stark abweichen, eine Thatsache, welche man wohl beachten sollte, wenn es sich darum handelt, zur Erklärung einer zweifelhaften Figur Analogien heranzuziehn.

Nur in wenigen Bildern sind, um hiermit zu beginnen, Mutter und Tochter durch einen matronalen Habitus der Demeter und eine jungfräuliche Erscheinung Koras von einander unterschieden; so in b, wo wir nach Maßgabe der Kylix des Hieron (Atlas Taf. XV. No. 22) die dem Triptolemos Einschenkende für Kora zu erklären berechtigt sind[a]), weiter in c, wo die verschleierte und in breiteren Formen gebildete Demeter sich von der gracilen Mädchengestalt Koras merklich unterscheidet. Ähnliches gilt von z, wo beide Göttinnen in ihrer Verschiedenheit besonders fein und schön charakterisirt sind, von m und von ee, sodann, aber schon weniger, von e, f, i, wo der matronalere Eindruck der Demeter Kora gegenüber größtentheils auf die Haube zurückzuführen sein möchte, welche Demeter (vergl. auch g) zum Unterschied von der barhäuptig gemalten Kora trägt, während in h beide Göttinnen gleichmäßig mit einer solchen ausgestattet sind. In den meisten Fällen ist von einer unterscheidenden Charakteristik so wenig die Rede, daß man nicht selten unentschieden lassen muß, in welcher der beiden Figuren die Mutter und in welcher die Tochter gemeint sei[b]), und zwar um so mehr, seitdem wir durch die schon erwähnte Kylix des Hieron das früher festgehaltene Kriterium, daß der Demeter das Einschenken der Sponde zukomme, als ein schlechthin giltiges verloren haben. In einigen Bildern machen beide Göttinnen einen gleichmäßig matronalen Eindruck, so besonders in n, demnächst in h, auch in r (Verfallstil) und s; in anderen tragen beide einen jugendlichen Charakter, so in l, w, noch mehr in o, während man in q, wo nur eine der Göttinnen dargestellt ist, aus ihrer Gestalt nicht entscheiden kann, ob sie Demeter oder Kora zu nennen sei.

In Betreff der persönlichen Charakteristik der Demeter ist, namentlich gegenüber dem neuestens angeregten Zweifel[c]) darüber, ob »eine über den Nacken hinabfließende Haartour bis jetzt überhaupt an Frauen (nicht Jungfrauen) nachgewiesen ist«, nicht überflüssig, zu bemerken, daß sich dies hier bei Demeter in l und ff und in m und w in zwiefacher Gestalt findet. In l und ff handelt es sich um lose herabfallende Locken, in m und w um einen zusammengebundenen Haarzopf ganz der Art, wie ihn die Farnesische Herabüste (Atlas Taf. IX. No. 1 und 2) hat, welcher der Heraname wesentlich der Haartracht wegen bestritten wird. Auch stehn in Beziehung auf das lang in den Nacken hinabfallende Haar bei Demeter die Vasenbilder nicht allein, vergl. die Reliefe Atlas Taf. XIV. No. 2, 5, 8, die Wandgemälde das. No. 9 und 10. Damit ist freilich über statuarische

---

a) Vergl. auch Anc. Vases in the brit. Mus No. 728 und Bull. dell' Inst. von 1869 p. 248.

b) Vergl. auch Jahn im Verz. der Vasensamml. in München No. 299, Michaelis in der Archaeolog. Zeitung von 1874 (N. F. VII) S. 61.

c) Vergl. A. Flasch, Zum Parthenonfries. Würzb. 1877 S. 54 f.

Gestaltung noch nicht entschieden, wohl aber darüber, ob dergleichen bei Frauen überhaupt vorkommt[a].

Anlangend sodann die Ausstattung mit Schmuck und Attributen braucht kaum gesagt zu werden, daß das Hieratische und Symbolische zurücktritt. So findet sich bei Demeter der Kalathos oder der hohe, kalathosförmige Stephanos nur in a und b und wieder in ee, während er bei Kora in diesen Bildern so wenig vorkommt wie in denjenigen der strengeren Stilarten (oben S. 419 f.); der in diesen bei beiden Göttinnen vorhandene Kekryphalos wiederholt sich hier bei beiden in h, bei Demeter in e, f, g, i; Kora trägt einen haubenartigen Kopfschmuck in c und, wenn die Figur mit dem Pflug in der Hand Kora genannt werden darf, eine Opisthosphendone in i. Der Schleier, jenen Vasen fremd, ist hier der Demeter, wenn auch in sehr verschiedener Gestaltung gegeben in c. d und wieder in x, y, z; Kora trägt ihn, doch wohl als bräutliches Kleidungsstück, über einer hohen Stephane in x. Eine mehr oder weniger hohe, verschieden verzierte Stephane findet sich bei Demeter in k—o, q, r, u, v, bei Kora in l—n, r, w, x, y, dd, ee, eine, wie früher bemerkt (S. 443 mit Anm. 14.), für beide Göttinnen in allen anderen Kunstgattungen sehr seltene und, ausgenommen etwa die Münzen (Münztaf. VII. 8 und 32), lediglich späte Erscheinung. Mit einem bloßen, breitern oder schmälern, einmal oder mehrmals durch das Haar geschlungenen Bande ist Demeter geschmückt in s, Kora in b, e, f, p, v. Wenn Demeter in dd (Anodos der Kora) in ungewöhnlicher Weise vollkommen schmucklosen Hauptes dasteht, tief in ihr Himation gehüllt, während Kora mit einer reich mit Anthemien verzierten Stephane geschmückt aus dem Erdboden aufsteigt, so kann hierin gar wohl eine feine Absicht des Malers liegen, um den Zustand der bis zu diesem Augenblick der Rückkehr Koras einsam trauernden Demeter zu charakterisiren, zu welcher die Tochter zurückkehrt heiter und geschmückt wie der junge Frühling. Gegenüber den Vasen älterer Stilarten ist in diesen neu, daß die Göttinnen bekränzt erscheinen; Kora freilich nur in cc und ff, Demeter dagegen schon in einem verhältnißmäßig noch so strengen Bilde wie w und wieder in x und y, in nicht ganz sicher erkennbarer Weise in z, dagegen in sehr hervorstechender Weise, mit einem schmalblätterigen Kranze[b]) in bb, mit breiterem, aufrecht stehendem Laube in cc und fraglich ob mit Epheu in ff; ein Ährenkranz ist jedoch in keinem Falle sicher zu constatiren. Und auch die in den Händen der Demeter gehaltenen Ährenbüschel, welche überhaupt, namentlich älteren Vasenbildern gegenüber, auffallend selten vorkommen, können in den Darstellungen der Aussendung des Triptolemos, gemäß dem schon früher (S. 420) Bemerkten, nur in den Fällen für attributiv gemeint gelten, wo auch Triptolemos mit solchen bereits ausgestattet ist, also außer in o in b, p, w; sehr bestimmt aber nicht in z und aa. Und daß dasselbe von der Phiale und von der Kanne gelte, aus welcher dem Triptolemos eingeschenkt wird, dürfte wohl Niemand bezweifeln. Auch die Perlenschnur, welche Kora in e in beiden Händen hält, kann

a) Vergl. für Hera in Vasenbildern Atlas Taf. IX. No. 15—19, 23, Taf. X. No. 5, 10.

b) Nach Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1862 S. 59. Note 1 bestünde dieser »Kranz von kleinen Blättern und weißen Blumen« aus Myrten, welche in den eleusinischen Mysterien bekanntlich eine Rolle spielen; für sicher kann ich das nicht halten.

augenscheinlich nicht als ihr Attribut gelten, da sie eben im Begriff ist, Triptolemos mit derselben als mit einer Liebesgabe (wie der Kranz in der Vase Atlas Taf. XV. No. 16, oben S. 420) zu schmücken. Und somit bleiben eigentlich nur das Scepter und die lange oder kurze Fackel[a]) in den Händen der Göttinnen als ihre regelmäßigen Attribute zu verzeichnen. Demeter hat das Scepter in a, b, c, f, l, m, o, u, bb, dd, ee, ff, Kora[b]) in c, h, l, o, p (nebst der Fackel), cc; mit der Fackel ist Demeter ausgestattet in d, i (zwei Fackeln), k, n (eine kurze, nicht brennende Fackel), q (eine lange Fackel), r (kurze, brennende Fackel), s (lange, nicht brennende), v, x (brennende Kreuzfackel), y (desgleichen?), z (desgleichen, nicht brennend), aa (ebenso), cc (lange, nicht brennende Fackel); Kora in b (lange, brennende Fackel gesenkt), f (zwei lange, brennende Fackeln, die eine aufgerichtet, die andere gesenkt), m (ebenso), n (eine lange, brennende Fackel), p (neben dem Scepter), r (kurze, brennende Fackel), s (zwei lange, brennende Fackeln, beide aufgerichtet), v, cc, ee und ff (eine brennende Fackel). In Betreff der Fackelhaltung bei Kora hat Welcker[c]) es für bemerkenswerth erklärt, daß in dem Gemälde m die eine Fackel »nach der Unterwelt gekehrt ist«, während die beiden der hinter Kora stehenden Artemis Phosphoros emporleuchten. Allerdings könnte die Wiederkehr dieses Schemas in f den Gedanken an seine Bedeutsamkeit zu bestärken scheinen, wie denn auch Beulé (Mon. d'Ath. p. 198) die abwärts gerichtete Haltung beider Fackeln der Kora auf den Cap. VI. Kora No. 1 verzeichneten Münzen dahin erklärt hat: elle penche vers le monde inférieur, vers les enfers, les flambeaux qui lui appartiennent aussi bien qu'à sa mère, wobei er auch das Vasenbild m anführt. Allein abgesehn davon, daß, falls es sich hier um einen bedeutungsvollen Typus handelte, das Niedersenken beider Fackeln oder nur einer derselben als nicht zu vernachlässigender Unterschied auftreten würde, wird die ganze Bedeutsamkeit dadurch zweifelhaft, daß Kora in anderen Monumenten, nicht blos in s, sondern auch in den Reliefen Taf. XIV. No. 3, 4, 6 ihre beiden Fackeln aufgerichtet hält.

Von außergewöhnlichen Attributen ist hier zunächst des der Demeter in c beigegebenen Kranichs zu gedenken. Stephani hat[d]) auf die bei den Alten mehrfach hervorgehobene Beziehung des Kranichs zu Demeter, der ihn Porphyrios (de abstin. III. 5) geheiligt erklärt wie dem Zeus der Adler und der Athena die Eule, aufmerksam gemacht. Von allen Eigenschaften des Kranichs dürfte es sich hier, wo es sich um die Aussendung des Triptolemos zu seiner weiten Reise handelt, besonders um die von den Alten natürlich ebenfalls hervorgehobene[e]) als Wandervogel in Frage kommen. Den weit hinaus wandernden und dennoch sicher wieder zurückkehrenden Vogel darf man als das Vorbild des auf dem Flügelwagen ausgesandten Triptolemos und, sofern er der Demeter heiliger Vogel ist, als wel-

---

a) Vergl. Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1859 S. 43, pour l'année 1865 S. 50, pour l'année 1868 S. 6.

b) Vergl. Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1862 S. 33 Note 3.

c) Alte Denkm. III. S. 389.

d) Compte-rendu etc. pour l'année 1865 S. 114 ff.

e) Vergl. bei Stephani a. a. O. S. 114 f. Noten 1—3.

chen die Göttin ihn hier durch die Berührung ihrer Hand bezeichnet, gewissermaßen als Triptolemos' Geleiter auffassen.

Für Kora dagegen ist auf den Pflug hinzuweisen, welchen sie in i in den Händen hält. Denn einen Grund, der in Rede stehenden Figur den Koranamen abzusprechen und sie, wie dies Jahn[a]) thut, ganz allgemein als »Frau« zu bezeichnen, finde ich nicht; nennt doch Jahn selbst den Pflug in dem vorliegenden Falle das »Symbol des Ackerbaus« und kommt doch Triptolemos selbst als Pflüger vor (unten Cap. IX). Dazu kommt, daß eine der Demeter bei der Aussendung des Triptolemos gesellte Frau auf den Namen der Kora den ersten Anspruch hat, daß der ganze Mythus agrarischer Bedeutung ist und daß es uns nicht wundern darf, bei den Göttinnen den Pflug zu finden, in deren Dienst auf dem rarischen Gefilde gepflügt wurde, endlich, daß wir auch neben Demeter auf den Münzen von Ursentum (Münztafel VIII. No. 17) eine Pflugschar (denn eine solche, nicht eine Lanzenspitze ist es)[b]) finden.

---

2. Wandgemälde.

α. Einzelfigur der Demeter. Aus Pompeji, casa del naviglio im Mus. naz. in Neapel. Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens S. 50 No. 175. S. Atlas Taf. XIV. No. 9[c]).

β. Desgleichen. In Pompeji Reg. VI. Ins. 14 im Tablinum. Notizie degli scavi di ant. communicate alla R. accad. dei Lincei 1876, settembre p. 146. Unedirt. Sitzende Demeter, ährenbekränzt mit einem Ährenbündel im linken Arme, die Fackel in der Rechten.

γ. Demeter und Hermes. In Pompeji, casa di Meleagro im Prothyron, nicht zum besten erhalten. Helbig a. a. O. S. 92 f. No. 362, wo die Abbildungen und früheren Besprechungen angeführt sind.

δ. Triptolemos' Aussendung. In Pompeji Reg. IX. Ins. 3 No. 10 in dem Gemache links vom Pistrinum. Fiorelli, Gli scavi di Pompei dal 1861 al 1872 p. 112 No. 68. S. Atlas Taf. XVI. No. 12[d]).

ε. Desgleichen, Fragment. Von den Göttinnen ist nur Kora erhalten. In Pompeji Reg. VII. Ins. 7 No. 5 im letzten Gemache rechts am Peristyl. Fiorelli a. a. O. No. 69[e]).

ζ. Einzelfigur der Demeter. Aus Pompeji, casa dei Dioscuri im Mus. naz. zu Neapel. Helbig a. a. O. No. 176. S. Atlas Taf. XIV. No. 10[f]).

η. Desgleichen. In Pompeji, casa di Nettuno, jetzt bedeutend mehr zerstört, als Helbig a. a. O. No. 177 angiebt.

ϑ. Die Zwölfgötter. In Pompeji an der Außenwand des Eckhauses des vicolo degli dodici dei und der strada dell' abbondanza. Helbig a. a. O. S. 5. No. 7. Die Ceres nimmt die vierte Stelle ein; Abbildungen und Besprechungen s. b. Helbig[34]).

Brustbilder.

ι. Demeter oder Kora; Deckengemälde eines Grabes in der »großen Blisnitza« auf der Halb-

---

a) Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1867 S. 84.

b) Worüber Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 90. a. zweifelte.

c) Frühere Abbildungen und Besprechungen s. bei Helbig a. a. O.

d) Früher abgeb. im Giornale degli scavi di Pompei Vol. II. tav. 7 mit Text von Gaedechens p. 133 sq.; außerdem besprochen von Trendelenburg im Bull. dell' Inst. von 1871. p. 208.

e) Außerdem besprochen von Trendelenburg a. a. O. p. 251.

f) Frühere Abbildungen und Besprechungen s. bei Helbig a. a. O.

insel Taman, im Museum von Kertsch. Abgeb. b. Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1865 auf dem Titelblatt. S. Atlas Taf. XVI. No. 5; vergl. Compte-rendu a. a. O. S. 15 f.

x. Desgleichen, Deckengemälde eines Grabes am »Mithradatesberge« bei Kertsch. Abgeb. und besprochen von Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1868 S. 116.

Attribute.

λ. In Pompeji, strada Stabiana No. 12. Sehr zerstört. »Auf einem Wagen, bespannt mit zwei geflügelten Schlangen, welche von einem auf der Deichsel sitzenden, eine Fackel haltenden Putto gelenkt werden, liegt eine kolossale Fackel.« Helbig a. a. O. No. 178.

μ. In Pompeji, casa dei capitelli figurati. »Braunes Monochrom. Ein Rind steht nach links gewendet, dahinter auf einem Pilaster ein Korb voll Ähren; an dem Korbe lehnt eine Fackel.« Helbig a. a. O. No. 179.

Diese kleine Reihe von Wandgemälden bietet für die Gestaltung der Göttinnen in manchem Betracht interessante Erscheinungen. Es giebt im ganzen Bereich antiker Kunstdarstellungen gewiß nicht viele, welche sich an würdevoller Schönheit mit der, durch mancherlei Einzelheiten als dem Cultus nahe stehend bezeichneten oder von einer ernsten religiösen Auffassung durchdrungenen Einzelfigur der Demeter ζ werden messen können, obwohl man gut thun wird, den Charakter und Werth dieses Bildes nicht ausschließlich nach den früheren, verschönernden Publicationen, besonders bei Zahn II. 48 oder in Brauns Vorschule der Kunstmythologie Taf. 29 zu beurteilen, sondern daneben die den jetzigen Zustand höchst gewissenhaft wiedergebende Zeichnung im Atlas Taf. XIV. No. 10 zu Rathe zu ziehn. Andererseits stellt die Einzelfigur der Göttin α, obgleich auch ihr ein gewisses Maß von Würde nicht abgesprochen werden soll und ihre reichliche Attributausstattung zeigt, daß es sich auch bei ihr um ein religiös empfundenes Bild handelt, Demeter in so jugendschöner Gestalt und selbst, zum nicht allein ersten, sondern einzigen Mal unter allen bisher bekannten Kunstwerken, mit dem koketten Gewandmotive des von einer Schulter herabgleitenden Chiton dar, daß auch zu ihr in charakteristisch bildender Kunst sich nur sehr wenige Parallelen nachweisen lassen. Nur eine Anzahl von Münzen, von denen früher (S. 452 f.) gesprochen worden, gehört, was den Kopf anlangt, zu einem verwandten Typus und von einigen der eben zusammengestellten Vasenbilder, den spätesten der ganzen Reihe, kann man sagen, daß sie zu der hier vorliegenden Auffassung des Demeterideals herüberführen. Aber nicht allein diese beiden Gemälde stehn einander so fern, auch die übrigen bieten so viel Individuelles, daß man ihnen mit einer bloßen statistischen Übersicht nicht gerecht werden kann, vielmehr sie einzeln besprechen muß. Nur das sei vorweg bemerkt, daß in den Gemälden, welche die ganze Gestalt bieten, Demeter ungefähr gleich oft sitzend (α—δ und fast gewiß auch in ε) wie stehend (ζ. η und die römische Ceres in ϑ) dargestellt ist, daß von ihren gewöhnlichen Attributen die lange Fackel, welche auch λ und μ zeigen, ihr kein einziges Mal fehlt, denn ι ist unsicher (Demeter oder Kora) und x kommt als bloße Darstellung des Kopfes, ohne die Hände, nicht in Betracht. Weiter aber ist die Göttin, was in den Vasenbildern nur als Ausnahme vorkommt, und zwar fast ausschließlich in denjenigen der spätesten Stilarten beginnt, ständig bekränzt, und zwar sicher mit Ähren in α, β, η, ϑ (ζ ist unsicher), eben so sicher mit Blumen in δ und ι, beides in Vasengemälden

(bb etwa ausgenommen, s. oben S. 520) unerhörte Erscheinungen, deren letzte überhaupt in keinerlei anderer Kunstgattung sich wiederholt. Den Schleier finden wir nur in α, und zwar nur in jener leichten Form, als Schmuckstück mehr denn als Verhüllung, in welchen derselbe auch in einigen der späten Vasenbilder nachweisbar ist. Ebenso ist das Attribut des Ährenbüschels, welches in den statuarischen Darstellungen zu den gewöhnlichsten gehört, ja das bestimmende Kriterium abgiebt, in den Reliefen mehrfach und auch in den Vasengemälden wenigstens einige Male als Attribut auffaßbar wiederkehrt (Vasen b, o, p, w), hier auf die Gemälde α, β und η beschränkt, wogegen in den Wandgemälden ein, wenn auch verschieden gestalteter Korb mit Ähren, der sonst selten ist[a], mehrfach (in α, ζ, η, μ) als Attribut benutzt wird. Im Übrigen ist von ungewöhnlichen Attributen nur der geflügelten Schlangen in λ und des Rindes in μ zu gedenken, für welche aber die Analoga in anderen Denkmälergattungen nicht fehlen; vergl. oben S. 459 f. und unten Cap. X. Die Darstellungen der Πλάνη Δήμητρος.

Im Einzelnen über diese Gemälde noch Folgendes:

Die Demeter in α und namentlich der auffallende und ganz vereinzelte Umstand, daß bei ihr eine Entblößung der linken Schulter durch Herabgleiten des Chiton stattfindet, ist verschieden aufgefaßt und erklärt worden. Panofka[b]) meinte, diese Demeter sei ein Bild des Sommers und das von der Schulter herabfallende Kleid diene zur Andeutung der Hitze; E. Braun[c]) erkannte in ihr »die Königin des Erntefestes«, welche, »des Jahressegens froh, stolz auf die durch sie beglückte Menschheit herabblicke«, bei welcher aber gleichwohl »der Zug der Wehmuth, welcher ihr innerstes Wesen ausmache, durch den Schleier der Milde und des freundlichen Wohlwollens, der über ihr Antlitz ausgebreitet sei, vernehmbar genug hindurchblicke«. So schwer nun auch der verschiedene Ausdruck von Freudigkeit, Stolz, Milde, freundlichem Wohlwollen und gleichwohl Wehmuth in einem Antlitz zu vereinigen oder wirklich aus einem und demselben Gesicht herauszulesen sein möchte, so hält auch Wieseler[d]), allerdings ohne zugleich die vielen anderen Affecte anzunehmen, den Zug von Wehmuth im Antlitz dieser Demeter, welcher auf den Trennungsschmerz hinweise, der beim herannahenden Jahreswechsel an ihr Herz herantreten werde, für unverkennbar und meint, daß durch diese Auffassung noch eine andere Erklärung der Entblößung geboten werde, welche in weit auffallenderer Weise in dem pariser Sarkophag mit dem Koraraub[e]) hervortrete, nämlich Vernachlässigung der Kleidung in der Trauer. Ganz abgesehn von jener Figur des pariser Korasarkophags, auf welche und auf deren von der bisherigen sehr weit abweichende Deutung bei Förster[f]) weiterhin zurückzukommen ist, wird es schwer, sich Wieselers Ansicht in Betreff des pompejanischen Wandgemäldes anzuschließen. Denn einmal wird es nicht Jedem ge-

---

a) Vergl. oben S. 508 und s. Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1865 S. 25 f. Anm. 4.

b) In seinen »Proben eines archaeolog. Commentars zu Pausanias«, Abhh. der berl. Akad. v. Jahre 1853 S. 46.

c) Vorschule der Kunstmythologie S. 17 f. zu Taf. 28.

d) Zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 88.

e) Denkm. d. a. Kunst II. No. 103, vergl. Atlas Taf. XVII. No. 6.

f) Der Raub und die Rückkehr der Persephone S. 151 f.

lingen, in demselben, d. h. im Originale, nicht in irgend einer Publication, den Zug von Wehmuth im Gesichte der Göttin zu erkennen und sodann möchte es eben so wenig leicht sein, für diese ruhige und schmucke, in leichte und farbige Stoffe gekleidete Figur, welche einen durchaus heitern Gesammteindruck macht, die Schulterentblößung auf jene Vernachlässigung der Kleidung zurückzuführen, welche für tief Trauernde und in der Trauer sich selbst Vergessende sehr natürlich und ein sehr sprechend gewählter künstlerischer Ausdruck ist, jedoch eben dies selbstvergessene Versunkensein zur nothwendigen Voraussetzung hat[a]). Es verdient, beachtet zu werden, daß diese Demeter aus demselben Atrium der s. g. casa del naviglio stammt, aus welchem als ihr entsprechende Figuren der Zeus bei Helbig No. 101[b]) und der Dionysos bei Helbig No. 392[c]) entnommen sind und in welchem sich auch noch eine völlig verschollene Hera bei Helbig No. 162 befunden haben soll. So wie diese offenbar zunächst zum Zeus ein Gegenstück gebildet haben wird, entsprechen sich genau der Dionysos und die Demeter, wie dies auch Wieseler[d]) richtig ausgesprochen hat. Wenn es nun füglich keinem Zweifel unterliegen kann, daß dieser mit dem Thyrsos ausgestattete, seinen Kantharos vorstreckende und gleichsam darbietende Dionysos den Gott und Geber des Weines darstelle, so wird man auch die von Getraide in auffallender Fülle, im Kranze des Hauptes, im Büschel in der Linken und im Kalathos zu den Füßen, umgebene Demeter nicht anders denn als die Göttin und Geberin des Getraidesegens erklären können, welche in der That mit ruhiger Milde auf die von ihr beglückten Sterblichen schaut. Mit dieser aber hat die Wehmuth der um Koras Verlust trauernden Mutter so wenig zu schaffen, wie bei ihr ein solcher Grad von Versunkenheit in Kummer angenommen werden kann, daß aus ihm eine Vernachlässigung der Kleidung abgeleitet werden könnte. Wenn man aber die drei erhaltenen, zusammengehörigen Bilder, den Zeus, den Dionysos und die Demeter gemeinsam betrachtet, so wird man leicht wahrnehmen, daß in ihnen eine gewisse Lust am Nackten und an dem Contraste des Nackten mit reicher, sehr farbiger Gewandung herrscht, welche vollkommen hinreicht, um zu erklären, wie der Künstler dazu gekommen ist, seine Demeter, eine jugendlich blühende Frauengestalt, mit so viel Entblößung des Körpers und mit so lichten und heiteren Farben der Gewandung[e]) zu malen, wie es der immerhin noch gewahrte würdevolle Charakter der Göttin zuließ.

Auch über das Gemälde ζ, leicht das bedeutendste der ganzen Reihe, stehn die Ansichten noch nicht ganz fest. E. Braun, welcher[f]) in dem von der Göttin getragenen flachen Korbe »Blätter und Blüthen der neu keimenden Saaten« erkennt

---

a) Vergl. Berichte der kgl. sächs. Ges. d. Wiss. von 1861 S. 263 f. und Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 103.

b) Denkm. d. a. Kunst II. No. 16, Atlas Taf. I. No. 38.

c) Denkm. d. a. Kunst II. No. 361 und vergl. zur Zusammengehörigkeit den »topographischen Index für Pompeji« bei Helbig a. a. O. S. 471.

d) Im Texte zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 361.

e) Vergl. Helbig a. a. O.: Demeter in durchsichtigem, gegürtetem Chiton und bläulichem, vom Haupt herabfallendem Schleier sitzt auf einem mit grünem Gewand überhangenen Lehnsessel, einen weißen Mantel über den Schenkeln u. s. w.

f) Vorschule der Kunstmythologie S. 18 zu Taf. 29.

und meint, auch das Haupt der Göttin sei »mehr mit Blättern als mit Fruchtähren bekränzt und die wenigen, welche von diesen eingebunden seien, scheinen mehr auf die in Blüthe stehenden, als auf die gereiften Saaten anzuspielen«, möchte die Gestalt als Demeter in ihrer Frühlingserscheinung deuten, welche »aus der Verborgenheit der Winternacht zurückkehrt«, und bezieht hierauf auch den Umstand, daß ihre Fackel nicht brennend dargestellt ist, wogegen die ihr Haupt umgebende Lichtscheibe einen bedeutungsvollen Gegensatz bilde, welcher auf »sonnenreiche Frühlingspracht« hinweise, in welcher die Göttin einherschreite. Wieseler hat[a]) diesen Gedanken im Wesentlichen aufgenommen und demgemäß für die Figur den Namen der Δημήτηρ Χλόη[b]) oder Εὔχλοος[c]) vorgeschlagen, während Gerhard[d]) so weit geht, anstatt des Namens der Demeter denjenigen der Kora vorzuschlagen, deren Blumenlese aus den Sarkophagreliefen des Koraraubes allgemein bekannt sei. Mit dem Vorschlage dieser Umtaufe kann man am schnellsten fertig werden; es bedarf in der That nur eines unbefangenen Blickes auf die schöne Gestalt, um sich zu überzeugen, daß sie für Kora nicht nur negativ zu wenig jugendlich, sondern positiv zu bestimmt matronal ist. Was aber die Braun-Wieseler'sche Ansicht betrifft, wird es vor Allem darauf ankommen, ihre thatsächliche Grundlage im Gemälde zu prüfen, was freilich bei dem Original, welches wie die meisten älter ausgegrabenen Bilder in Neapel durch verschiedentlich darauf gestrichenen Firniß und durch Abblättern der Farbe an einzelnen Stellen nicht wenig gelitten hat, nicht ganz leicht ist. Anlangend zunächst die Fackel muß es in der That als sehr wahrscheinlich, wenn nicht als gewiß bezeichnet werden, daß sie als nicht brennend dargestellt ist. Die Bekränzung, welche nach Helbig aus Ähren bestünde[e]), ist durch Abspringen der Farbe ganz undeutlich und ihre Natur wird sich schwerlich noch mit Gewißheit feststellen lassen. Und auch ob in dem Korbe Blätter und Blüthen nach Braun oder Ähren nach Helbig befindlich seien, ist fraglich. Die einzelnen Stücke des Korbinhalts sind theils braun (links unten), theils grün und nur ganz einzeln gelb und nur das ist gewiß, daß die Ähren im Kranze wie in dem Kalathos bei der Demeter α beträchtlich verschieden dargestellt sind, größer und mit langen Haaren wie bei Gerste. Daß dieses eher für als gegen die Braun'sche, von Wieseler ihrer Phrasenhaftigkeit entkleidete Ansicht spreche, wird nicht verkannt werden können und daß in der Gestalt selbst Nichts ist, das einer Demeter Chloë widerspräche, muß man zugeben. Möge sie aber mit diesem Beinamen zu bezeichnen sein oder nicht, in jedem Fall ist diese Darstellung der Göttin, deren sacraler Charakter auch noch durch die Perlenschnur in ihrem Haar (denn eine solche, schwerlich eine »gegliederte Binde« nach Wieseler)[f]) und die um ihre Fackel gewundene gekno-

---

a) Zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 90.

b) Aus Aristoph. Lysistr. vs. 835, Pausan. I. 22. 3, Eustath. ad Il. p. 772, 63.

c) Aus Soph. Oed. Colon. vs. 1600.

d) Über den Bilderkreis von Eleusis II. (Ges. akad. Abhh. II.) S. 403 Anm. 183.

e) A. a. O. No. 176 »Demeter, einen Ährenkranz, eine Perlenschnur und einen bläulichen Nimbus um das Haupt« u. s. w.

f) Zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O. mit Verweisung auf die große Ludovisische Herabüste und das über sie zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 55 Gesagte.

tete Binde (nicht Perlenschnur, nach Helbig) erhöht wird, eine der feierlichsten und zugleich prächtigsten der Göttin, welche wir besitzen. Durch merklich geringere Großartigkeit unterscheidet sich dann auch von ihr die im Übrigen von Helbig mit Recht ähnlich genannte Darstellung η, bei welcher der Nimbus fehlt und der Korb in der Linken durch ein Ährenbüschel ersetzt ist.

Eine etwas eingehendere Besprechung erheischt noch das Demeter und Hermes darstellende Gemälde γ. O. Müller hat[a]) unter Wieselers Zustimmung (daselbst) die Demeter in diesem Gemälde als »Todtengöttin« bezeichnet und Letzterer sich hierbei ganz besonders auf eine Auseinandersetzung O. Jahns[b]) bezogen, welcher mit dem hier dargestellten Hermes denjenigen mit der ΓΗ gruppirten eines Reliefs in Verona[c]) und denjenigen in dem neapeler Prometheusrelief[d]) in Verbindung gebracht und alle drei als Darstellungen des Hermes Ἐριούνιος als Χθόνιος angesprochen, das Letztere mit Berufung auf Aristoph. Ran. 1141 ff., Anton. Lib. 25 und Etym. M. v. Ἐριχθόνιος. Jahn faßt den Hermes als Vermittler zwischen Ober- und Unterwelt; den Segen und Reichthum, welchen die Erde (Ge, Demeter, Hera) verleiht, gewähre sie nicht allein aus eigener Kraft, sondern mit Hilfe der in ihrem Schoße geheimnißvoll waltenden Mächte, der unterirdischen Gottheiten, und Hermes sei es, durch dessen Vermittelung er zu Tage gefördert werde; der Geldbeutel sei hier das allgemeine Symbol dieses Segens; die chthonischen Gottheiten spenden zunächst den Segen, der sich in den Naturgaben offenbart, dann aber auch in tieferem Sinne Segen für das Gemüth, besonders dadurch, daß die Todten in ihrer Obhut stehn; das Wesen des Hermes, der als Χθόνιος Ἐριούνιος (πλουτοδότης?) sei, trete hierbei besonders hervor, da, so wie er die verborgenen Schätze der Unterwelt auf die Oberwelt fördere, er so auch die Seelen auf- und abwärts geleite. So werde auch hier Hermes als der Vermittler zwischen Ober- und Unterwelt zu fassen sein, durch dessen Dienstleistung beide mit einander in Verbindung gesetzt werden und nun erst sich segensreich erweisen können.

Gegen diese Annahmen und den hier gemachten Versuch, die genannten drei Monumente mit einander zu verbinden und übereinstimmend zu erklären, möchte denn doch Manches einzuwenden sein. Erstens hat schon Wieseler[e]) mit Recht bemerkt, daß es sich in dem veroneser Relief allem Anscheine nach gar nicht um einen von Hermes gehandhabten und von der Ge in Empfang genommenen Beutel, sondern um eine von Hermes ausgegossene Phiale (Patera) handele, wonach vorweg dies Relief aus dem Spiele zu bleiben hat. Zweitens hat derselbe[f]) in Betreff des neapeler Sarkophagreliefs mit allem Nachdruck hervorgehoben, daß hier Hera den Beutel nicht in Empfang nehme, sondern denselben Hermes übergebe,

---

a) Zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 330.

b) Berichte der kgl. sächs. Ges. d. Wiss. von 1849. S. 162 ff. zu Taf. IX. No. 4.

c) Berichte a. a. O. No. 3, Denkm. d. a. Kunst II. No. 329.

d) Berichte a. a. O. Taf. VIII., Denkm. d. a. Kunst II. No. 841, Welcker, Alte Denkm. II. Taf. XIV. 26. S. 286 ff.

e) Zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 329 in Übereinstimmung mit Stark, De Tellure dea p. 35.

f) Zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 841 in Übereinstimmung mit Conze, de Psyches imaginibus quibusdam p. 18.

damit ihn dieser dem Hades reiche, welcher bereits den Arm danach ausstrecke. Ist dieser Punkt, über welchen sich Jahn (a. a. O. S. 162) nicht sicher entschei-det, während Welcker (a. a. O. S. 287) das Gegentheil annimmt, richtig beobachtet, wie es in der That scheint, so muß auch das Sarkophagrelief von dem Wandgemälde getrennt werden, in welchem wenigstens das Eine ganz unzweideutig dargestellt ist, daß Demeter das Gewand ausbreitet, um den von Hermes gehaltenen Gegenstand zu empfangen. Daß dieser Gegenstand, welcher in den Stichen ungenau wiedergegeben ist, ein Beutel sei, mag sein, es wird sich schwerlich eine andere Bedeutung für ihn feststellen lassen. Also in dem in Rede stehenden Bild ist Hermes im Begriffe der Demeter einen Beutel in den Schoß zu legen, welchen zu empfangen diese ihr Gewand ausbreitet. Daß Hermes hier als Ἐριούνιος, als δώτωρ ἐάων oder, wenn dieser Beiname wirklich vorkommt[a]), als πλουτοδότης zu fassen sei, kann man verständigerweise nicht bezweifeln, eben so wenig, daß der Geldbeutel als das Symbol allgemeinen Segens und Reichthums zu gelten habe[b]); aber muß deswegen die Demeter hier »Todtengöttin« sein? und schickt sich ein Bild solcher Bedeutung für das Prothyron oder Ostium eines pompejanischen Hauses? Daß Hermes Ἐριούνιος so wenig wie andere θεοὶ ἐριούνιοι nur als Χθόνιος zu fassen sei, haben Welcker[c]) und Preller[d]) bereits, und zwar ohne Zweifel mit Recht bemerkt, und dasselbe gilt wenigstens eben so sicher von dem δώτωρ ἐάων. Und so scheint es denn, daß hier Hermes, eben als δώτωρ ἐάων oder ἐριούνιος (resp. πλουτοδότης) an die Stelle tritt, in welcher wir sonst der Demeter gegenüber den Plutos finden, worüber oben S. 506 und S. 516 gesprochen worden ist. Und so bleibt nur noch hervorzuheben, daß Demeter in diesem Gemälde, ährenbekränzt wie in α und mit der nicht brennenden Fackel wie in ζ ausgestattet, auf der großen geflochtenen Cista sitzt, wie außerdem nur noch auf einer römischen Münze abgeb. b. Cohen, Méd. Imp. Vol. II. pl. VIII. p. 273. No. 52.

Von besonderem Interesse ist auch noch das Brustbild ι oder vielmehr seine Bekränzung. Ob dasselbe Demeter oder Kora darstelle, muß dahingestellt bleiben; daß eine der beiden Göttinnen gemeint sei, ergiebt sich aus dem Gesammtinhalte des Grabes, dessen Wölbungsschlußstein mit diesem Gemälde in kolossalen Proportionen geschmückt ist. Während nun die Art der Bekränzung bei der Demeter ζ zweifelhaft ist, besteht der Kranz bei dem in Rede stehenden Brustbilde und der Gegenstand, welchen die rechte, erhobene Hand desselben hält, ganz deutlich aus Blumen und schmalen Blättern, und zwar aus Blumen, von welchen Stephani[e]) mit vollem Rechte sagt, daß, wenn es auch hier wie in den meisten anderen Fällen dieser Art vergeblich sein würde, ihnen in der Botanik giltige Namen zu geben, so viel deutlich sei, der Künstler habe das Geschlecht der Lilien und Narcissen im Sinne gehabt. Die vielfachen Beziehungen dieser Blumen zu Demeter und Kora hat derselbe (a. a. O. Anm. 2) nach Gebühr hervorgeho-

a) Außer bei Jahn a. a. O. finde ich ihn nur noch bei Gerhard, Griech. Mythol. I. § 274. Anm. 3 a. E. aber ohne Belegstelle.

b) Vergl. besonders Jahn a. a. O. S. 163.

c) Griech. Götterl. I. S. 334 f.

d) Griech. Mythol. I.[2] S. 306 Anm. 2.

e) Compte-rendu etc. pour l'année 1865. S. 15.

ben; am wichtigsten aber sind die Worte des Sophokles Oed. Colon. 681 sq., in welchen der νάρκισσος καλλίβοτρυς μεγάλαιν θεαῖν ἀρχαῖον στεφάνωμα wie bei Hesychius das Δαμάτριον ein ἄνθος ὅμοιον ναρκίσσῳ genannt wird. Diese alte Bekränzung der zwei Göttinnen hier ganz deutlich und in dem Kopfbilde x kaum minder deutlich vor Augen zu haben, wenn gleich bisher eben nur in diesen beiden Fällen, ist eine wohl bemerkenswerthe Thatsache der monumentalen Überlieferung.

DRITTE ABTHEILUNG.

Mythen der Demeter und Kora.

NEUNTES CAPITEL.

Triptolemos [35].

1. Vasengemälde.

Den Ausgangspunkt und zum größten Theil auch die Grundlage für alle auf diesen Gegenstand gerichteten Untersuchungen bilden die Strube'schen Studien (Anm. 35.), denen auch in der Hauptsache in Betreff der Anordnung der Monumente zu folgen ist. Voranzustellen sind um so mehr

die schwarzfigurigen Vasenbilder,

als sie sich in verschiedenen Punkten von den Bildern mit rothen Figuren und den sonstigen Denkmälern dieses Kreises unterscheiden. Bekannt sind bisher die folgenden sieben:

I. 1. Amphora der Sammlung Fontana in Triest, abgeb. bei Gerhard, Auserlesene Vasenbb. I. Taf. 44 [a]). S. Atlas Taf. XV. No. 1.

2. Amphora aus der Feolischen in der würzburger Sammlung, abgeb. bei Gerhard a. a. O. Taf. 42 [b]). S. Atlas Taf. XV. No. 2.

3. Amphora der Sammlung Durand-Duclos in Paris, abgeb. bei Gerhard a. a. O. Taf. 43 [c]). S. Atlas Taf. XV. No. 3.

4. Amphora aus der Beugnot'schen Sammlung in derjenigen in Compiègne, abgeb. bei Gerhard a. a. O. Taf. 41 [d]). S. Atlas Taf. XV. No. 4. Rvs. Dionysos (oder Ikarios s. unten) auf einem geflügelten Wagen, dem ein Silen mit Krater und Kantharos vorausschreitet.

5. Kleine Amphora, früher in der Lenormant'schen Sammlung, jetzt? Abgeb.

---

a) Bei Stephani (Anm. 35) No. 3, bei Gerhard (s. das.) und Strube C; abgeb. außerdem Élite céram. III. pl. 67.

b) Campanari, Vasi Feoli No. 1, Urlichs, Verz. der Antikensammlung der Univ. Würzburg 3. Heft. No. 251. Bei Stephani No. 2, bei Gerhard und Strube D; abgeb. außerdem auch Élite céram. a. a. O. pl. 68.

c) De Witte, Cab. Durand No. 67. Bei Stephani No. 5, bei Gerhard und Strube B; abgeb. auch Élite céram. a. a. O. pl. 65.

d) Bei Stephani No. 7, bei Gerhard und Strube E; abgeb. auch Élite céram. a. a. O. pl. 48.

in der Élite céram. a. a. O. pl. 49. a.[a]). S. Atlas Taf. XV. No. 5. a. und 5. b. Rvs. Dionysos (oder Ikarios) mit dem Kantharos auf einem Wagen ähnlich dem des Triptolemos.

6. Amphora im Museo Gregoriano des Vatican, abgeb. Mus. Etrusco Gregoriano II. tav. 40 No. 2[b]). S. Atlas Taf. XV. No. 6.

7. Amphora in der münchener Vasensammlung No. 543. Unedirt[c]). Ähnlich der vorigen. »Triptolemos, bärtig, mit Hauptbinde, im langen Chiton und Mantel, in der Rechten das Scepter, in der Linken vier Ähren, sitzt auf einem Wagen, dessen Lehne in einen Schwanenhals ausgeht, und sieht sich nach einer Frau im langen Chiton und Überwurf, mit einer Kopfbinde um, welche in der erhobenen Linken eine Blume hält. Auf der andern Seite steht eine ebenso bekleidete Frau. Rvs. Dieselbe Scene, nur daß die Frau keine Blume hält.« Jahn.

Der hauptsächlichste Unterschied zwischen diesen schwarzfigurigen und den rothfigurigen Vasenbildern in ihrer weit überwiegenden Mehrzahl besteht darin, daß von den ersteren keines in ganz unzweideutiger Weise und, so wie es die letzteren durch Darstellung der Ährenübergabe (52 und 53, vergl. 21, 26 und 29) oder das Einschenken des Abschiedstrunkes oder der Sponde thun, die Scene der Aussendung des Triptolemos durch Demeter oder durch diese und Kora vergegenwärtigt. Eine entschieden andere Scene zeigt zunächst No. 4, nämlich die Fahrt des Triptolemos unter dem Geleite des Hermes, den man mit Fug als den Pompaios bezeichnen kann, und eben diese Scene, nur ohne das Geleit des Hermes, findet sich in No. 5 wieder, wobei wohl zu bemerken ist, daß auf diesen Vasen die Bilder der Kehrseiten den ebenfalls auf einem Wagen (in No. 4 einem geflügelten) dahinfahrenden Dionysos, oder, nach Strubes sinnreicher, wenn auch nicht ganz sicherer Interpretation (a. a. O. S. 8) den von Dionysos mit dem Weinstocke beschenkten attischen Ikarios darstellen, also die Verbreitung des Getraides und des Weines mit einander verbinden, vollkommen in Übereinstimmung mit jenen Sagenwendungen, welche Demeter und Dionysos zusammen nach Attica gelangen und hier, von Eleusis jene, von Ikaria diesen, ihre Heroen Triptolemos und Ikarios aussenden lassen[d]).

Weiter aber kann bei No. 3 von keiner Aussendung des Triptolemos durch die Göttinnen die Rede sein, möge man die beiden den Heros hier umgebenden Männer deuten wie man will. In dem vor Triptolemos das Knie beugenden wollte Stephani[e]) Hippothoon erkennen, Gerhard[f]) vermuthet in ihm den eleusinischen Demos, welcher Triptolemos zurückhalten möchte, sehr wenig wahrscheinlich in jeder Beziehung, und will den hinter Triptolemos' Wagen stehenden Mann »etwa« Keleos nennen; Strube (a. a. O. S. 6.) meint, daß wir »bei den zwei mit Triptolemos conversirenden (?) bärtigen Gestalten nicht sowohl an Könige, als vielmehr

a) Bei Stephani No. 6, bei Gerhard und Strube F.
b) Bei Stephani No. 1, bei Gerhard und Strube G.
c) Bei Stephani No. 4, bei Gerhard und Strube A.
d) Vergl. Preller, Demeter und Persephone S. 288 f.
e) Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 93 Note 3 und p. 104.
f) Über den Bilderkreis v. Eleusis II. Beilage A. No. B.

an einfache Landleute zu denken haben«, und trifft hiermit, so weit man auf das Costüm einen Schluß gründen darf, aller Wahrscheinlichkeit nach das Richtige, nur daß dann schwerlich von einem bloßen Gespräche die Rede sein kann, es sich vielmehr um eine dem Heros dargebrachte Verehrung handeln wird, welche sich in der Kniebeugung des Einen deutlich genug ausspricht[a]). Wenn dem aber so ist, so fragt es sich, ob wir bei No. 1 an etwas Anderes, als an eine ganz analoge Scene, nur mit verstärktem Personale, zwei Männern und zwei Frauen, zu denken haben. Gerhard (a. a. O. C) hat eine Erklärung der den Triptolemos umgebenden Figuren durch »ein sterbliches Personal der eleusinischen Bevölkerung«, welches er dann, nicht eben consequent, durch die Namen des Keleos und einer seiner Töchter und des Hippothoon mit Metaneira meint präcisiren zu müssen, gestreift, um sie dann gegenüber der ganz gewiß verkehrten durch Hades und Persephone, Demeter und Hephaestos zu verwerfen. Strube (a. a. O.) glaubt in No. 1 und 2, mit Stephani[b]) übereinstimmend, eine Vereinigung von Demeter, Kora, Keleos und Hippothoon erkennen zu sollen, wobei er sich darauf stützt, daß in No. 2 die eine der männlichen Gestalten durch das Scepter als König charakterisirt sei und die Namen sich durch das rothfigurige Vasenbild unten No. 42 (Élite céram. III. 62) dictiren läßt. Allein das Recht, für No. 1 und 2 eine identische Erklärung aufzustellen, ist, abgesehn von allem Andern, schon dadurch zweifelhaft, daß in No. 1 eben keiner der Männer weder sitzt noch ein Scepter hält, sondern daß beide mit solchen Stöcken (βάκτρα) ausgestattet sind, wie diejenigen in No. 3. Dazu kommt, daß in No. 1 beide Frauen mit erhobener Hand und gesenktem Haupt in Stellungen dastehn, welche eine verehrungsvolle Begrüßung des in höheren Regionen, auf dem ein gutes Stück über die Standlinie erhobenen Wagen dahinschwebenden Heros gar wohl bezeichnen können.

Was aber die würzburger Vase No. 2 anlangt, hat Urlichs' (a. a. O.) Gedanke, der auf einem Klappstuhle sitzende Bescepterte rechts im Bilde sei Zeus, sehr wenig Wahrscheinlichkeit, theils der Darstellung selbst wegen, theils weil Zeus in diesem ganzen Bilderkreis eine sehr seltene Erscheinung ist und wo er vorkommt (No. 49, 52, möglicherweise 41) wesentlich anders angebracht ist, als hier. Noch ungleich unpassender ist Gerhards Vorschlag (a. a. O. D), diesen Mann Hades zu benennen, wogegen Strube, welcher den Namen des Königs Keleos vorschlägt, das Richtige getroffen zu haben scheint. Nun aber fragt es sich, wenn man dies anerkennt, ob man nicht besser thun wird, für die Erklärung der übrigen Figuren im Kreise der Familie des Triptolemos zu bleiben, was Gerhard offen gehalten hat, anstatt in den beiden Frauen Demeter und Kora und in dem stehenden Manne doch wieder Hippothoon zu erkennen, wie Strube wollte. Den letztern hat Gerhard als möglicherweise, allerdings »nur unsicher« Hermes darstellend angesprochen, während ihm Urlichs ohne allen Zweifel diesen Namen beilegt. Haben wir ihn, dessen Möglichkeit in diesem Kreise durch No. 4 erwiesen wird, anzuerkennen, so könnte man die Scene so erklären, daß es sich

---

a) Ähnlich schon Preller, Griech. Mythol. I.[2] S. 603: »Da viele (?) alte Vasenbilder ihn auf seinem Wagen sitzend oder in der Luft dahinschwebend zeigen . . . . und anbetende Personen in seiner Umgebung«.

b) Compte-rendu etc. a. a. O. p. 104 mit Note 5.

um eine Mahnung zum Abschiede von der Familie durch den zum Geleiter gesendeten Hermes handelt (vergl. No. 45), und in der Art, wie dieser des Triptolemos Bein mit der Hand berührt, eben diese Mahnung angedeutet finden. Und dann könnte man weiter bei dem hinter Triptolemos stehenden Weibe außer an eine der Töchter des Keleos an »Eleusis« denken, welche uns in diesem Kreise durch das Bild des Hieron (No. 49) sogar in einer ganz ähnlichen Stellung verbürgt ist und die möglicherweise noch einige Male in anderen Bildern anzunehmen sein wird, so daß Triptolemos gegenüber nur sein Elternpaar, Keleos und Metaneira übrig bleiben würden. Sei dem aber wie ihm sein möge, sicher ist, daß Nichts uns nöthigt, an die zwei Göttinnen zu denken, daß diese in keiner Weise als solche charakterisirt und in dem ganzen Zusammenhange des Bildes durchaus nicht wahrscheinlich sind.

Danach aber würden nur die beiden Bilder No. 6 und 7 übrig bleiben als solche, in denen Demeter und Kora anzunehmen ein Grund vorliegt, und zwar besonders wieder No. 6, wo die beiden Frauen durch die von ihnen gehaltenen Scepter als Göttinnen gleichen Ranges wenigstens höchst wahrscheinlich bezeichnet werden. Daß aber No. 7 zu No. 6 die nächste Analogie bietet, obgleich hier die Scepter fehlen, wird man nicht wohl läugnen, also auch hier die Göttinnen anerkennen dürfen. Über die Vertheilung der Namen der Demeter und Kora auf dieselben ist oben S. 417 gesagt, was sich sagen läßt. Eine Aussendung des Triptolemos im eigentlichen Sinne ist aber auch hier nicht dargestellt; auf eine solche könnte man nur die von Kora gehaltene Blume deuten, wenn man sie als dargeboten und als eine Gabe Koras an den scheidenden Heros verstehen will.

Über Einzelheiten ist, namentlich so weit in ihnen die schwarzfigurigen Bilder von den rothfigurigen abweichen, nur Weniges hervorzuheben.

Triptolemos, welcher in den späteren Bildern aller Stilarten stets jugendlich, oft in auffallend zarter Jugendlichkeit dargestellt ist, erscheint in den schwarzen Gemälden stets als bärtiger Mann, meist in voller und reicher Bekleidung, und ist dann, allein No. 4 ausgenommen, zugleich mit dem Scepter ausgestattet, also als eleusinischer Fürst oder Königssohn, ganz wie im homerischen Demeterhymnus, charakterisirt. In No. 1 und 3, welche auch in der Gestaltung der Ähren übereinstimmen, ist er einfacher, in No. 1 nur mit einem eng anliegenden Chiton, in No. 3 mit einem Himation bekleidet, welches seinen Oberkörper zum Theil nackt läßt. In beiden Fällen, wo die ganze Erscheinung des Heros viel schlichter ist und welche zugleich diejenigen sind, in denen wir ihn mit der relativ größten Wahrscheinlichkeit von einfachen Menschen, Landleuten umgeben finden, fehlt ihm auch das Scepter, was hiernach nicht so gleichgiltig zu sein scheint, wie Strube S. 5. meint, der das Scepter, wo es fehlt, zu suppliren nennt, obwohl es vorschnell sein würde, aus diesen Umständen einen Schluß auf eine andere, in der Poesie erst spät auftauchende Auffassung des Triptolemos zu machen. Als den mit der Verbreitung der Kornfrucht Betrauten bezeichnen ihn die stets von ihm gehaltenen, bald lang (2, 4, 6) bald kurz (1, 3, 5) gemalten Ähren und keinem Zweifel kann es unterliegen, daß der auf Rädern stehende Sitz, auf dem wir ihn ständig finden, als das Vehikel zu gelten hat, vermöge dessen er sich im Auftrage der Göttinnen und von ihrem Willen geführt, durch die Luft dahinbewegt, obgleich dieser Sitz, eine Art von abgekürztem Wagen alter Construction (s. Strube

S. 5 und 7), in den hier in Frage kommenden Bildern niemals weder geflügelt noch von Schlangen gezogen dargestellt wird und obgleich dies um so weniger für zufällig oder absichtslos gelten kann, als der ganz ähnliche Sitz, auf welchem im Rvs. von No. 4 Dionysos oder Ikarios dahinfährt, geflügelt ist. Das in No. 1 unzweideutig hervorgehobene, in No. 3 (und 4?) vielleicht ebenfalls beabsichtigte Schweben des Rädersitzes über dem Boden oder der Standlinie der umgebenden Personen weist deutlich genug auf die Luftfahrt hin, ohne daß wir genöthigt wären, dabei mit Böttiger und Welcker[a]) an Hebe- und Schwebemaschinen des eleusinischen Cultus anstatt an den lebendigen mythischen Vorgang zu denken.

Wenngleich nun aber Manches in diesen Bildern hier anders aufgefaßt worden ist, als es Strube aufgefaßt und erklärt hatte, so kann dennoch die volle Übereinstimmung mit dessen (a. a. O. S. 7.) Zurückführung dieser Darstellungen auf alte epische Poesie ausgesprochen werden.

Die

Vasenbilder mit rothen Figuren

sind sowohl nach der Art ihres Stiles als auch, und zwar hauptsächlich nach Maßgabe ihrer gegenständlichen Verwandtschaft in mehre getrennte Gruppen zusammenzustellen.

Bei weitem am einfachsten sind die nach grade ziemlich zahlreichen Bilder, welche die Scene auf Triptolemos und die ihm gegenüberstehende Demeter beschränken.

Bekannt sind bisher die folgenden:

II. 8. Pelike in Berlin No. 896, abgeb. in Gargiulos Raccolta II. tav. 66[b]). S. Atlas Taf. XV. No. 7.

9. Amphora aus der Canino'schen Sammlung im Museum zu Leyden, abgeb. bei Roulez, Choix de peintures du Musée de Leyde pl. 4[c]).

10. Krater des ehemaligen Museo Campana, jetzt? Unedirt. Cataloghi del Museo Campana Ser. IV. No. 79[d]). Triptolemos auf dem Flügelwagen in der Linken das Scepter, in der Rechten Ähren haltend; vor ihm Demeter mit Scepter und Ähren in der Linken und einer Schale in der Rechten.

11. Lekythos aus Gela im britischen Museum; unedirt. S. Conze, Archaeolog. Zeitung von 1864 Anz. S. 163*[e]). Triptolemos auf dem Flügelwagen, ihm gegenüber Demeter mit der Fackel im linken Arme »bewegt die Hände gegen einander wie darreichend«.

12. Amphoriskos aus Nola im Museo Nazionale in Neapel; unedirt. Heydemann, Die Vasensammlung des Museo Nazionale zu Neapel No. 3093[f]). Die Darstellung ist auf Avs. und Rvs. vertheilt. Avs. Triptolemos auf dem Flügel-

a) Zeitschrift für Gesch. und Ausleg. alter Kunst S. 116.

b) Bei Stephani (C. R. 1859 p. 84) No. 24, bei Gerhard und Strube (S. 9) c; abgebildet außerdem Élite céram. III. pl. 47 mit Weglassung der Inschrift, welche der Atlas berichtigt giebt.

c) Bei Stephani No. 26, bei Gerhard und Strube b².

d) Bei Stephani No. 12, bei Gerhard und Strube c².

e) Nicht bei Stephani, bei Gerhard und Strube e³.

f) Bei Stephani C. R. 1873 S. 115. Note 1, nicht bei Gerhard und Strube. Vergl. Gerhard und Panofka, Neap. ant. Bildwerke S. 381 No. 1200 und weitere Literatur bei Heydemann a. a. O.

wagen, nach Heydemann fast ganz weibischen Ansehens, was ich als irrig erklären muß, in der Linken das Scepter, in der Rechten eine Schale haltend. Rvs. Demeter (oder möglicherweise Kora) mit der Kanne in der Rechten.

13. Amphora aus Nola in der königlichen Antikensammlung in Dresden; unedirt. Hettner, Die Bildwerke der königl. Ant. Samml. in Dresden, 3. Aufl. S. 30 No. 93[a]). Auch hier ist die Darstellung auf beide Seiten vertheilt. Avs. Triptolemos auf dem Flügelwagen im Chiton und Himation, eine Ähre in der Linken, das Scepter rechts haltend. Rvs. Demeter mit dem Scepter in der Linken, die Rechte vorstreckend.

14. Oinochoë im Varvakion in Athen, 1. Vasenzimmer, 1. Schrank; unedirt[b]). Demeter links mit hohem Stephanos, links geschultertem Scepter, rechts sehr großen Ähren; Triptolemos die Phiale vorstreckend im abgewendet stehenden Wagen. Ziemlich rohe Malerei.

15. Krater in München No. 299; unedirt[c]). Triptolemos mit dem Scepter und drei Ähren in der Linken, mit der Rechten die Phiale vorstreckend steht neben dem Flügelwagen und schaut um nach einer jugendlichen Frau, Demeter (oder möglicherweise Kora), welche, das Scepter in der Linken, in der ausgestreckten Rechten eine Kanne hält.

Der Umstand daß hier — vergl. auch unten No. 30 — Triptolemos stehend gebildet ist, allerdings neben dem Flügelwagen, macht es möglich anzunehmen, daß auch das Bild der unedirten Amphora im britischen Museum No. 796 in diese Reihe gehöre[d]).

Dasselbe zeigt der durch drei Ähren in der Rechten und eine Fackel in der Linken charakterisirten Demeter gegenüber einen als Triptolemos erklärten, sceptertragenden Jüngling, welcher der Göttin zuzuhören scheint. Der Flügelwagen fehlt ganz.

Ähnliches gilt von der von Wieseler[e]) beschriebenen Lekythos im Varvakion in Athen, welche darstellt einen mit Scepter und Ähren ausgestatteten Jüngling (Triptolemos), vor welchem eine jugendliche Frau mit der Fackel steht, welche aus einer Schale eine Spende ausgießt[f]).

In diesen Bildern tritt, im Gegensatze zu den schwarzfigurigen, das Motiv der Aussendung des Triptolemos durch Demeter — welche auch in den Fällen (No. 12 und 15) die größere Wahrscheinlichkeit für sich hat, in welchen Heydemann und Jahn, der Jugendlichkeit der Figur wegen, zwischen ihr und Kora schwankten — mit aller Bestimmtheit hervor. Bezeichnet ist dasselbe dadurch, daß Demeter dem Triptolemos die Sponde (σπονδή) ministrirt (No. 8—10, 12) oder daß Triptolemos behufs der Sponde die Phiale in

---

a) Bisher nirgend verzeichnet.

b) S. oben S. 517. a., bisher nirgend verzeichnet.

c) Bei Stephani (C. R. 1859) No. 23, bei Gerhard und Strube e².

d) Bei Gerhard b; bezweifelt als hieher gehörig von Stephani a. a. O. p. 85 Note 1, abgelehnt von Strube a. a. O. S. 8 Note *.

e) Archaeolog. Bericht über seine Reise nach Griechenland, Göttingen 1874 S. 66.

f) Abgelehnt von Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1873 S. 115. Note 1, welcher die von Wieseler für Triptolemos gehaltene Figur der weißen Fleischfarbe wegen für Kora erklärt.

der Hand hält (No. 14). Denn daß es sich hier um die Sponde, und zwar die dem Zeus dargebrachte, handelt, wie schon Gerhard[a]) angenommen hat, und nicht um einen einfachen Abschiedstrunk, wie nächst Welcker[b]), welchem ich früher gefolgt bin[c]), Strube[d]) aus dem völlig hinfälligen Grunde[e]) behauptet, daß die Sponde auf einen Altar ausgegossen werden müsse, ein solcher aber in diesen wie in allen folgenden Vasenbildern desselben Motivs fehle, dürfte durch Stephanis eingehende Erörterungen über den Gebrauch der Sponde[f]) so ziemlich über allen Zweifel erhoben worden sein. Und daß sich die Sponde in ganz überwiegendem Maße, ja fast ausnahmelos auf den Beginn einer Unternehmung, ganz besonders aber auf Auszug und Abschied bezieht, darf als durch eben diese Erörterungen (S. 122—185) erwiesen betrachtet werden. Auch kann es hierbei keinen wesentlichen Unterschied machen, ob Demeter die Kanne hält, bereit, dem Triptolemos in die von ihm gehaltene Schale einzugießen (No. 8, 9, 12, 15) oder die Schale, bereit, sie dem Triptolemos darzubieten (No. 10), oder ob Triptolemos, wie man annehmen muß, da Demeter die Kanne fehlt, den Trunk bereits empfangen hat (No. 14), während die beiden Geräthe in No. 11 und 13 wohl nur aus Nachlässigkeit weggelassen sind.

Gegen dieses mit aller Schärfe hervorgehobene Motiv der Aussendung des Triptolemos durch Demeter treten nun die anderen, in den schwarzfigurigen Vasenbildern nachweisbaren Motive des Abschieds von der Familie, der Verehrung durch Sterbliche, der Geleitung durch Hermes, so weit wir bisher zu urteilen vermögen, vollständig oder so gut wie vollständig zurück. Nur ein Gemälde:

16., unbekannten Aufbewahrungsortes, abgeb. bei Tischbein, Vases d'Hamilton (Neapeler Ausgabe) I. pl. 8[g]), s. Atlas Taf. XV. No. 15, macht hiervon eine Ausnahme, indem es hinter dem mit einem Scepter (nicht einer Lanze, wie es scheinen könnte) und der Phiale auf dem Wagen sitzenden Triptolemos, vor welchem Demeter mit Fackel und Prochus steht, einen Jüngling mit zurückgeworfenem Petasos, in der Chlamys und mit Endromiden zeigt, in welchem weder ein »eleusinischer Keryx«, wie Gerhard (a. a. O.) wollte, noch mit Böttiger[h]) ein unbestimmter »wandernder Jüngling«, noch auch mit Strube (S. 13) ein Bruder des Triptolemos, sondern mit der allergrößten Wahrscheinlichkeit sowohl nach seiner Erscheinung[36]) wie nach der Situation des ganzen Gemäldes kein anderer als Hermes zu erkennen ist, der bereit steht, nach Beendigung der Sponde und des Abschiedes von Demeter die Geleitung des Heros zu übernehmen. Aber auch

---

a) Über den Bilderkreis von Eleusis (Ges. akad. Abhh.) II. S. 503 mit Note 234.

b) Alte Denkm. III. S. 98, vergl. S. 345 f., 408.

c) Berichte der kgl. sächs. Ges. d. Wiss. 1860. S. 181.

d) A. a. O. S. 10 mit Berufung auf Brunn, Troische Miscellen I. S. 61 in den Sitzungsber. d. kgl. bayr. Akad. von 1868.

e) Entscheidend allein schon ist der Vers Il. VII. 480: οἶνον δ' ἐκ δεπάων χαμάδις χέον οὐδέ τις ἔτλη πρὶν πιέειν, πρὶν λεῖψαι ὑπερμενέϊ Κρονίωνι. S. auch XXI. 286 f. und vergl. im Übrigen Hermann-Stark, Gottesdienstl. Alterthümer § 25. 15.

f) Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 95, besonders aber pour l'année 1873 S. 113 ff.

g) Bei Stephani No. 32, bei Gerhard und Strube (S. 12) r.; auch abgeb. Élite céram. III. pl. 51 und bei Inghirami, Vasi fittili tav. 15.

h) Vasengemälde II. S. 197 f.

diese Ausnahme ist keine vollkommene, da das Grundmotiv der Vasenbilder dieser Gruppe, der Abschied in der Sponde, nicht aufgegeben, sondern nur mit dem zweiten, des Geleites durch Hermes, verbunden ist. Vergl. auch unten No. 45, 50, 52 und 53.

Der weiteren Unterschiede von den schwarzen Vasenbildern, daß Triptolemos, welcher dort bärtig ist, hier und in allen folgenden Gemälden jugendlich, zum Theil sehr jugendlich und zart gebildet erscheint, daß er nur noch ausnahmsweise (No. 10 und 14) Ähren in der Hand hat, welche in No. 8 und 13 (fraglich in No. 10) Demeter zur Übergabe bereit hält, daß er fast ohne Ausnahme (No. 11 und 13) mit dem Scepter ausgestattet und daß durchgängig sein Wagensitz geflügelt ist, aber noch nicht mit Schlangen, weder an den Rädern noch, wie in No. 21, 42 und 49, unter der Armlehne erscheint, dieser Umstände ist nur im Vorübergehn zu gedenken.

Die nächste Erweiterung der Composition geschieht durch Hinzufügung einer zweiten, hinter dem Wagen des Triptolemos stehenden Frau, an deren Bedeutung als Kora auch dann kein Zweifel möglich sein würde, wenn sie nicht durch die münchener Vase (No. 17, vergl. auch No. 42) inschriftlich festgestellt würde. Die bisher bekannten Exemplare dieser Gruppe sind die folgenden:

III. 17. Kalpis in München No. 340, abgeb. bei Inghirami, Vasi fittili I. tav. 35 [a]). S. Atlas Taf. XV. No. 9. Inschriften: ΠΕΡΟΦΑΤΑ ΤΡΙΠΤΟΛΕΜΟΣ, ΔΕΜΕΤΕΡ.

18. Kalpis, ehemals des Prinzen von Canino, jetzt? Unedirt; s. Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. S. 217 [b]). Ähnlich der vorigen.

19. Kalpis des Kunsthändlers Casanova in Neapel. Unedirt, Zeichnung im archaeol. Apparat in Berlin [c]). Die Darstellung ist linkshin, anstatt, wie sonst immer, rechtshin profilirt; Triptolemos im Flügelwagen, vor ihm Demeter mit der Kanne, hinter ihm Kora mit einem Scepter.

20. Amphora ehemals des Prinzen von Canino, jetzt? Unedirt. Réserve étrusque No. 1200 [d]). Ähnlich den Nummern 17 und 18.

21. Stamnos aus Caninoschem Besitz (Mus. étrusque No. 1378) im Louvre; abgeb. bei Inghirami a. a. O. I. tav. 36 [e]). S. Atlas Taf. XV. No. 16.

22. Krater in der Cook'schen Sammlung in Richmond. Unedirt; s. Michaelis in der Archaeolog. Zeitung von 1874. S. 61. No. 29 [f]). »Triptolemos mit Scepter und Ährenbüschel sitzt auf dem Flügelwagen, eine der beiden Göttinnen (Demeter?) mit einer kurzen Fackel und einer Kanne in der gesenkten Rechten gegenüber, links hinter ihm steht die andere (Kora?) mit langem Scepter.

a) Bei Stephani No. 21, bei Gerhard und Strube f.; auch abgeb. Élite céram. III. pl. 50, Creuzer, Symbolik 3. Aufl. IV. 2. Hft. Taf. 3. 7., Denkm. d. a. Kunst II. No. 111, Guigniaut, Rél. de l'ant. pl. 147. No. 548.

b) Nicht bei Stephani, bei Gerhard und Strube g.

c) Nicht bei Stephani, bei Gerhard und Strube g².

d) Nicht bei Stephani, bei Gerhard und Strube h.

e) Bei Stephani No. 30, bei Gerhard und Strube p.; auch abgeb. Élite céram. III. pl. 59.

f) Sonst noch nirgend verzeichnet.

23. Krater (Oxybaphon) im britischen Museum No. 728. Unedirt[a]. Triptolemos auf dem Flügelwagen mit Scepter und Schale, vor ihm Demeter (nach Gerhard; unwahrscheinlicher Kora nach dem Catal. Brit. Mus. a. a. O.) mit der Kanne und mit Ähren, hinter ihm Kora mit dem Scepter.

24. Amphora im britischen Museum No. 798*; abgeb. bei Gerhard, Auserlesene Vasenbb. I. Taf. 75[b]). S. Atlas Taf. XV. No. 10, mit Berichtigung der Gerhard'schen Abbildung.

25. Hydria im k. k. Münz- und Antikencabinet in Wien 1. Zimmer III. No. 263; abgeb. bei Laborde, Vases Lamberg I. pl. 31[c]).

26. Unbekannten Aufbewahrungsortes, abgebildet bei Tischbein, Vases d'Hamilton (Neap. Ausg.) IV. pl. 2[d]). S. Atlas Taf. XV. No. 11.

27. Oxybaphon der Sammlung Fittipaldi in Anzi. Unedirt; s. Brunn im Bull. dell' Inst. von 1853 p. 166[e]). Triptolemos auf dem Flügelwagen mit Scepter und Schale empfängt die Libation von Demeter; hinter ihm Kora mit dem Scepter.

28. Amphora (Gerhard: Kelebe) im k. k. Münz- und Antikencabinet in Wien 1. Zimmer IV. No. 22; abgeb. bei Laborde a. a. O. pl. 40[f]). S. Atlas Taf. XV. No. 14.

29. Lekythos (Gerhard: Aryballos) ebendaselbst 1. Zimmer V. No. 271; abgeb. bei Laborde a. a. O. pl. 63[g]). S. Atlas Taf. XV. No. 12.

30. Cumaeischer Krater des Herzogs v. Luynes; abgeb. Bull. arch. Napolitano I. tav. 2[h]). S. Atlas Taf. XV. No. 13.

Das Grundmotiv in der großen Mehrzahl dieser Bilder (ausgenommen nur No. 29 und 30) ist so durchaus dasselbe wie in denjenigen, welche die Composition auf Triptolemos und Demeter beschränkten (Gruppe II.), nämlich das Einschenken oder Darbieten der Sponde, daß hier nur das Verhalten der hinzugefügten Kora zu berühren ist. Daß sie fast überall, No. 26 ausgenommen und wenn man hier zunächst von der verschiedenen Composition in No. 30 absieht, in der hinter Triptolemos' Wagen stehenden, also der nur begleitenden und der Mutter assistirenden Figur zu erkennen sei, wird kaum irgend einem Zweifel begegnen. Nur in No. 26 finden wir, wie in der Kylix des Hieron (unten No. 49) und wie es Hawkins, wenn auch schwerlich mit Recht, für No. 24 voraussetzte,

a) Bei Stephani No. 28, bei Gerhard und Strube k.

b) Bei Stephani No. 27, bei Gerhard und Strube i².; auch abgeb. bei Roulez, Bull. de l'acad. de Bruxelles VII. 2. p. 187 und Élite céram. III. pl. 52.

c) v. Sacken und Kenner, Die Samml. des k. k. Münz- und Ant. Cab. S. 188. Bei Stephani No. 19, bei Gerhard und Strube o.; auch abgebildet bei Tischbein, Vases d'Hamilton (Neap. Ausg.) I. pl. 9, Inghirami, Vasi fittili I. tav. 25, Élite céram. III. pl. 54.

d) Bei Stephani No. 34, bei Gerhard und Strube k². ; auch abgeb. bei Inghirami a. a. O. tav. 7. 2 und Élite céram. III. pl. 56.

e) Bei Stephani No. 16, bei Gerhard und Strube p².

f) Bei Stephani No. 20, bei Gerhard und Strube l.; auch abgeb. Élite céram. III. pl. 55.

g) Bei Stephani No. 18, bei Gerhard und Strube m.; auch abgeb. Élite céram. III. pl. 53.

h) Bei Stephani No. 31, bei Gerhard q²., nicht bei Strube; auch abgeb. Élite céram. III. pl. 64 und bei Jahn, Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1867 Taf. I. 3. Vergl. Bull. dell' Inst. von 1842 p. 9, Bull. arch. Napolit. II. p. 49 und Archaeolog. Zeitung von 1843 S. 15, Jahn a. a. O. S. 84.

daß beide Göttinnen die Rollen gewechselt haben, daß also Kora dem scheidenden Heros die Sponde einschenkt, während Demeter hinter seinem Wagen ruhig zuschauend dabei steht.

In eben dieser in die Handlung eigentlich nicht eingreifenden Stellung finden wir sonst Kora in bei weitem den meisten Fällen; nur in No. 17 und 21 greift sie handelnd ein, indem sie, wie schon in den schwarzfigurigen Bildern No. 6 und 7 eine Blume, so hier eine Perlenschnur (in No. 17) oder einen Kranz (in No. 21) in beiden Händen erhebt. Und zwar hier mit der unverkennbaren Absicht, Triptolemos zu schmücken, sei es als eine Aufmunterung, als welche der Kranz in einigen Kunstwerken vorkommt[a], oder um durch den proleptisch, wie in anderen Fällen von Nike[b], aber auch von anderen Frauen[c], dargebotenen Kranz auf den glücklichen Ausgang des großen Unternehmens hinzuweisen, zu welchem Triptolemos so eben auszieht.

Nur in No. 29, einer im Übrigen dieser Reihe angehörenden Composition, und in No. 30, welche für sich steht, fehlt das Motiv der Sponde. In No. 29 darf man dasselbe als durch die bevorstehende Übergabe der Ähren, wie in einigen der weiterhin zu besprechenden Bilder (No. 52 und 53), ersetzt betrachten, während diese bevorstehende Übergabe der noch in Demeters Hand befindlichen Ähren in No. 21 und 26 mit dem Motiv der Sponde verbunden ist; in No. 30 aber scheint die Übergabe des zu verbreitenden Saatkornes in den Ähren, welche Triptolemos in der Hand trägt, indem er sich anschickt, den Flügelwagen zu besteigen, bereits oder so eben erfolgt zu sein, wie ja auch in No. 17—20, 26 und 28 Triptolemos die Ähren bereits in Empfang genommen hat. Hier, in No. 30, hört er zurückschauend auf die Rede, welche Demeter an ihn richtet, während Kora mit dem seltenen, aber verständlichen Attribut eines Pfluges ausgestattet, wie gewöhnlich in zweiter Reihe, hier hinter der Mutter, ruhig abwartend dasteht. Denn ein bestimmter Grund, um mit Gerhard (a. a. O.) die Namen der Demeter und Kora in umgekehrter Folge auf die beiden Figuren anzuwenden, dürfte schwerlich vorliegen. Vergl. auch oben S. 522.

Von bemerkenswerthen Einzelheiten, in welchen diese Bilder von denen der II. Gruppe abweichen, ist besonders die in No. 28 zum ersten Male dem Wagen des Triptolemos beigegebene, um die Axe des Rades sich ringelnde Schlange hervorzuheben, welche, im Allgemeinen auf die Bilder der späteren Stilarten beschränkt, doch auch an der strengen Kylix des Hieron (No. 49) vorkommt. Sodann aber ist der sehr eigenthümliche »hügelige Abhang«, wie Gerhard ihn nennt, unter den Rädern von Triptolemos' Wagen in No. 29 wenigstens zu erwähnen, obgleich es schwer sein möchte, zu sagen, was derselbe so recht eigentlich bedeutet und warum der Wagen des Triptolemos auf dessen schräger Fläche stehend oder auf ihr der Demeter entgegen gleitend dargestellt ist.

Hier dürfte der schicklichste Platz sein, um, bevor auf die Erweiterungen der Composition in den Bildern der III. Gruppe durch Nebenfiguren eingegangen

---

a) S. Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1873 S. 136 mit Note 1.

b) S. Stephani a. a. O. S. 184 mit Note 1.

c) S. Brunn, Troische Miscellen I. S. 63 in den Sitzungsberichten der kgl. bayr. Akad. von 1868 Heft 1.

wird, die wenig zahlreichen Bilder zu verzeichnen, welche sich auf Triptolemos allein beschränken und welche weder als eine einfachste Grundcomposition noch als Excerpte aus den zwei- und dreifigurigen Darstellungen zu betrachten sind, vielmehr, sofern es sich nicht um eine fast nur decorative Verwendung der Figur handelt (wie in No. 33 und 34), das Motiv wiederholen, welches die schwarzen Bilder I. No. 4 und 5 darbieten: nicht die Aussendung, sondern die bereits angetretene Fahrt des Triptolemos. Bisher sind folgende Exemplare bekannt:

IV. 31. Innenbild einer Kylix im Museo Gregoriano des Vatican; abgeb. in Gerhards Auserles. Vasenbb. I. Taf. 45[a]). S. Atlas Taf. XV. No. 8.

32. Desgleichen des Prinzen von Canino; unedirt. Réserve étrusque No. 24[b]).

33 und 34. An zwei pseudoarchaischen panathenaeischen Amphoren mit schwarzen Figuren aus Teucheira (Kyrenaike), deren eine das Datum des Archon Polyzelos (Ol. 102. 3, 367 v. u. Z.) trägt, im britischen Museum, erscheint auf den die Athena Promachos umgebenden Säulen an der Stelle der hier gewöhnlichen Hähne Triptolemos in seinem geflügelten Schlangenwagen mit Ähren in der vorgestreckten Hand als Einzelbild, je zwei Mal wiederholt. S. A catalogue of the greek and etruscan Vases in the british Museum Vol. II p. 282 sq. No. C 113 und 114[c]).

Zu No. 31 und 32 aber gesellt sich:

35., das Innenbild einer Kylix aus der Pourtalès'schen Sammlung im berliner Museum, abgeb. in der Archaeolog. Zeitung von 1865 Taf. 204, vergl. Gerhard das. S. 113 f., der ebenfalls dies Bild, obgleich es Triptolemos nicht allein, sondern von der ihm entgegenfliegenden Nike begrüßt zeigt, zu seinen Nummern a und a² als a³ stellt. S. Atlas Taf. XV. No. 21.

Die Situation wird durch No. 31 und 35 (32 ist nicht näher bekannt) scharf genug bezeichnet; es kann keinem Zweifel unterliegen, daß es sich um den Act der Aussaat des ersten Getraides durch Triptolemos während seiner Luftfahrt handelt und daß sich hierauf die im Felde von No. 35 zerstreut umherfliegenden Getraidekörner beziehn, so wunderlich groß und unregelmäßig, wie langgezogene Regentropfen sie dargestellt und so seltsam sie angebracht sein mögen[d]). Zu dem eigenthümlichen Gedanken Gerhards (Archaeolog. Zeitung a. a. O. S. 114), daß Triptolemos hier im Beginne seiner Fahrt, der Sache ungewohnt, daher befangen und ängstlich dargestellt sei und die Körner unfreiwillig fallen lasse, wird man sich aber deshalb doch um so weniger verleiten lassen, je sicherer die dem Heros entgegenfliegende Nike, wie dies Gerhard selbst richtig ausgesprochen hat, »über die Bezüge des Kampfes und Wettstreites hinaus« die Idee des »glücklichen Gelingens« und außerdem hier, wie der geleitende Hermes in I. 4 und II. 16, als Abgesandte des Zeus die Gewähr des Götterschutzes ausdrückt, unter welchem

---

a) Bei Stephani No. 10, bei Gerhard und Strube (S. 15) a.; auch abgeb. Mus. Etrusco Gregoriano II. tav. 76 und Élite céram. III. pl. 46.

b) Nicht bei Stephani, bei Gerhard und Strube a².

c) Sonst noch nirgend verzeichnet.

d) Vergl. unten die späteren Münzen No. 5—16 (Münzt. IX. 4—6) und die Gemme No. 7 (G.-T. IV. No. 14).

Triptolemos seine ihm von der Göttin anbefohlene Mission vollbringt. Wahrscheinlich richtig ist, daß Triptolemos' geschlossene und erhobene rechte Hand in No. 35 auf das Ausstreuen der Saat selbst zu deuten ist, und kaum wird man fehlgehn, wenn man die ähnlich geschlossene und hoch erhobene rechte Hand des Heros in No. 31 auf eben diese Handlung bezieht. Daß in beiden Bildern die Andeutung eines weitern Saatvorrathes fehlt, welche die Künstler, ohne in ihrer Composition unschön oder allzu prosaisch zu werden, durch einen mit der Linken gehobenen Gewandbausch hätten geben können[a]), darf jene Auffassung nicht beeinträchtigen; die in No. 31 gehaltenen beiden Ähren vergegenwärtigen den Getraidevorrath des Heros in weniger unmittelbarer, dafür aber in um so gefälligerer Weise. Ob das Vorstrecken solcher Ähren in No. 33 und 34 gleichen Sinn habe, muß dahingestellt bleiben. Daß diese Bilder trotz ihrer schwarzen Figuren nur hier gezählt werden konnten, wird man nicht bezweifeln; schon die den älteren Vasenbildern fremde Beflügelung des Wagens des Triptolemos, dem auch die, wie in No. 31 und 35 um das Rad gewundene Schlange nicht fehlt, trennt diese im eigentlichsten Sinne pseudoarchaischen Producte von allen echt alterthümlichen und deren Nachbildungen.

Die bisher bekannten Vasenbilder, in welcher der in den Gruppen II. und III. gegebene Kern der Composition, ohne selbst im Wesentlichen verändert zu sein, durch Zusatzfiguren erweitert ist, sind die folgenden:

V. 36. Bild einer Vase unbekannter Form und unbekannten Besitzes, abgeb. bei Tischbein Vases d'Hamilton (Neap. Ausg.) IV. pl. 10[b]). S. Atlas Taf. XV. No. 23.

37. Kelebe aus der Feoli'schen in der würzburger Sammlung No. 305; unedirt. S. Urlichs, Verz. der Ant. Samml. d. Univ. Würzb. 3. Hft. S. 65[c]). »Triptolemos auf dem Flügelwagen, in der Linken ein Scepter, in der Rechten eine Schale; ihm gegenüber mit Scepter und Oinochoë Demeter. Hinter dieser sitzt eine Frau im Doppelchiton mit zwei brennenden Fackeln, eine Zackenstephane im Haare, Persephone (?). Hinter dem Wagen steht eine Frau in der Haube, mit zwei Fackeln, von denen eine aufrecht, die andere gesenkt.« Nach Urlichs.

38. Amphora unbekannten Besitzes; abgeb. b. Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. Taf. 46[d]). S. Atlas Taf. XV. No. 19.

39. Kylix in München No. 336; abgeb. bei Thiersch, Über bemalte griech. Vasen, Abhh. d. kgl. bayr. Akad. philol.-philos. Classe von 1847. Taf. 3. 1[e]). S. Atlas Taf. XVI. No. 4. a. b. Innenbild die farbig gemalte Hera Atlas Taf. IX. No. 19.

---

a) Vergl. den pariser Cameo Denkm. d. a. Kunst I. No. 380, das florentiner Relief Atlas Taf. XVI. No. 2 und den Sarkophag von Wilton-house das. No. 3.

b) Bei Stephani No. 33, bei Gerhard und Strube (S. 10) s.; auch abgeb. bei Inghirami a. a. O. II. tav. 162 und Élite céram. III. pl. 57.

c) Vergl. auch Brunn im Bull. dell' Inst. von 1865 p. 47 u. Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1873 S. 115. Note 1, welcher das im Bull. beschriebene und das würzburger Gefäß für zwei verschiedene hält. Sonst noch nirgend verzeichnet.

d) Bei Stephani No. 33, bei Gerhard und Strube (S. 12) r2.; auch abgeb. Élite céram. III, pl. 57. A.

e) Bei Stephani No. 22, bei Gerhard und Strube u.

40. Zerbrochenes Gefäß aus Kertsch, früher im Museum das., jetzt? Abgeb. bei Aschik: Воспорское нарство Tom. II. No. 54[a]). »Triptolemos auf dem Flügelwagen hält die Schale, in welche Demeter (deren Kopf fehlt), in der Linken ein Scepter haltend, libiren mochte (?). Hinter ihr steht ein älterer Mann mit Scepter und angelegtem linken Arme (den Gerhard »Hades« nennt). Andererseits schließt Persephone in üblicher Weise das Bild, in der linken Hand eine Fackel erhebend, eine andere schräg darniederhaltend.« Nach Gerhard a. a. O., da mir die Publication unzugänglich ist.

41. Pelike aus Veji, unbekannten Besitzes; abgeb. bei Campanari, Vasi di Vejo tav. 4[b]). S. Atlas Taf. XV. No. 17.

42. Kelebe aus Girgenti im Museum zu Palermo; abgeb. bei Politi, Cinque vasi di premio tav. 7[c]). S. Atlas Taf. XV. No. 30. Inschriften: HIΠΠΟΘΟΝ, ΦΕΡΕΦΑϟΑ, ΔΕΜΕΤΕΡ, ΚΕΛΕΟ[ϟ].

43. Krater aus der Campana'schen Sammlung (Ser. IV. No. 794) in St. Petersburg No. 1207; abgeb. im Compte-rendu etc. pour l'année 1862 Taf. 2[d]). S. Atlas Taf. XV. No. 24.

44. Kylix des Brygos (BPYΓΟϟ ΕΠΟΕϟΕΝ) im Städelschen Institut in Frankfurt a/M.; abgeb. in Gerhards Trinkschalen und Gefäßen Taf. A. B.[e]) S. Atlas Taf. XVI. No. 1. a. b. Wegen des Innenbildes vergl. oben S. 343 f.

45. Stamnos aus der Campana'schen Sammlung (Ser. IV. No. 56) im Louvre; abgeb. bei Strube, Supplement zu den Studien über den Bilderkreis von Eleusis Taf. I[f]). S. Atlas Taf. XV. No. 20.

46. Apulische Amphora im Louvre; abgeb. bei Millingen, Ancient uned. Monuments I. pl. 20—24[g]). S. Atlas Taf. XV. No. 18.

47. Gemälde am Hals eines großen Kraters (?) aus Altamura im Besitze des Herrn Sambon in Neapel; unedirt. S. Heydemann im Bull. dell' Inst. von 1869. p. 247 sq.[h]). »Triptolemos auf dem Flügelwagen, das Scepter in der Linken, gießt mit der Rechten die Sponde aus einer Phiale; vor ihm Kora, welche, die Fackel in der Linken, mit der Rechten Wein aus einer Kanne auf die Erde gießt. Folgt Demeter im gestickten Chiton und Himation, mit der Fackel in der Linken und vier Ähren in der Rechten, ein bärtiger Mann mit Taenie im Haar, im Chiton und Himation mit einem knotigen Stab in der Rechten. Hinter dem Wagen eine dritte Frau mit einer Fackel in der Linken, die Rechte vorstreckend und ein bärtiger, bekränzter Mann, demjenigen rechts entsprechend, welcher sich

a) Bei Stephani No. 9, bei Gerhard und Strube r³.

b) Bei Stephani No. 38, bei Gerhard und Strube e.; auch abgeb. Élite céram. III. pl. 61.

c) Bei Stephani No. 17, bei Gerhard und Strube u⁴.; auch abgeb. Élite céram. III. pl. 62.

d) Bei Stephani No. 13; bei Gerhard und Strube u³. Vergl. Compte-rendu a. a. O. S. 34.

e) Bei Stephani No. 25; bei Gerhard und Strube u².; auch abgeb. in den Ann. dell' Inst. von 1850 (XXII) tav. d'agg. G und in Welckers Alten Denkm. III. Taf. 12, vergl. das. S. 93 ff.

f) Bei Stephani No. 11, bei Gerhard und Strube r⁴. Vergl. Brunn im Suppl. zu Strubes Stud. über d. Bilderkreis von Eleusis S. 7 ff.

g) Bei Stephani No. 29, bei Gerhard und Strube w.; früher abgeb. bei Dempster, Etruria regalis I. 47, d'Hancarville, Antiquités étrusques etc. pl. 128, auch bei Inghirami a. a. O. I. tav. 8, bei Panofka, Vasi di premio tav. 1. 2 und Élite céram. III. pl. 63. B.

h) Sonst noch nirgend verzeichnet.

mit der Linken auf einen Stab stützt. Eine ionische Säule mit etwas Gebälk und ein Sessel bezeichnen ein Gebäude (den Palast des Keleos).« Nach Heydemann.

48. Stamnos, früher der Sammlung Cucuzza in Nola, jetzt? Abgeb. Mon. dell' Inst. I. tav. 4[a]). S. Atlas Taf. XV. No. 31. Inschriften: ΤΡΙΠΤΟΛΕΜΟΣ, ΔΗΜΗΤΗΡ, ΕΚΑΤΗ.

49. Capuanische Kylix des Hieron (HIEPON EΠOIE$EN) in der Castellanischen Sammlung in Rom; abgeb. Mon. dell' Inst. IX. tav. 43[b]). S. Atlas Taf. XV. No. 22. a. b. Inschriften: Avs.: ΔΕΜΕΤΡΕ, ΤΡΙΠΤΟLΕΜΟ$, ΦΕΡΟΦΑΤΤΑ, ELEV$I$; Rvs.: EVMOLΠΠΟ$, IEV$, ΔΙΟΝV$Ο$, ΑΝΦΙΤΡΙΤΕ, ΠΟ$ΕΙΔΟΝ.

Gegenüber diesen Vasenbildern ist zunächst noch ein Mal hervorzuheben, daß in ihnen allen mit alleiniger Ausnahme von No. 44, dagegen auch in der von Strube (S. 15. x) mit Unrecht ausgesonderten Nummer 48, der Kern der Darstellung, Triptolemos und die zwei Göttinnen, derselbe geblieben ist, der er in der Gruppe III. war. Nur das ist zu bemerken, daß in 41 die Göttin hinter dem Wagen des Triptolemos (Kora) weggelassen und daß, inschriftlich beglaubigt, in No. 49 beide Göttinnen den Platz und die Rollen gewechselt haben, so daß hier Kora die Sponde einzugießen im Begriff ist, während Demeter mit Fackel und Ähren den Platz hinter dem Wagen eingenommen hat. Dasselbe Verhältniß wurde oben (S. 538) für No. 26 und wird hier für No. 47 von Heydemann vorausgesetzt und wird, nachdem dasselbe durch die Kylix des Hieron (49) als vollkommen möglich erwiesen ist, überall mit gutem Recht angenommen werden können, wo in der Charakteristik der Mutter und der Tochter ein bestimmter Grund dazu vorliegt, wie eben in No. 26 und wie vielleicht für No. 37, in sofern hier die Auszeichnung durch den Sitz nicht sowohl der Kora, wie Urlichs die fragliche Person genannt hat, als vielmehr der Demeter zuzukommen scheint, bei welcher die beiden langen Fackeln so gut vorkommen wie bei Kora; vgl. oben S. 521 und Anm. 3.

Auch das Verhalten des Triptolemos und der Göttinnen ist, wie dies rasch festgestellt werden kann, in diesen Bildern dasselbe, wie in denjenigen der Gruppe III. Triptolemos sitzt, überall nach rechts hin profilirt, auf seinem Wagen, an dem sich nur in No. 42, 46 und 49, bei 42 und 49 unter der Armlehne, bei 46 an der Radfelge, Schlangen finden, auffallend bei 42, besonders aber der strengen Zeichnung von 49. Er hat überall, mit alleiniger Ausnahme von No. 38, die Phiale in der Rechten, entweder bereit, den Trank aus Demeters Kanne in Empfang zu nehmen oder eben spendend (No. 47) und hält außer seinem Scepter nur in No. 37, 45, 47 und 48 auch noch die ihm übergebenen Ähren des Saatkornes. Auch Demeter (Kora in No. 47 und 49) hat fast überall die Kanne, aus welcher sie einschenkt oder eingeschenkt hat, nur in No. 38, 43 und 44 und zweifelhaft in 40 fehlt sie ihr; Ähren hält sie grade in der Hälfte der Fälle, in der andern Hand (No. 36, 39, 41—43, 47, 49). Kora steht in den mei-

a) Bei Stephani No. 36, bei Gerhard und Strube (S. 15) x.; auch abgeb. bei Inghirami a. a. O. tav. 6. 1, Denkm. d. a. Kunst II. No. 110 und Élite céram. III. pl. 58.

b) Vergl. Kekulé, Ann. dell' Inst. von 1872 (XLIV.) p. 226 sqq. Sonst noch nirgend verzeichnet.

sten Fällen nur assistirend hinter Triptolemos' Wagen, ein Mal (No. 39) erhebt sie, wie in III. 17 und 21 eine Perlenschnur und einen Kranz, um Triptolemos zu schmücken, eine weiße Binde (Taenie), ein Insigne des Sieges und Gelingens grade so gut wie der Kranz[37]); in einem Falle (No. 38) redet sie mit dem zu ihr umgewendeten Triptolemos, ein Mal (No. 48) mit einer Nebenfigur und hält ein Mal (No. 42) und danach vielleicht auch ein zweites Mal (No. 46) eine Phiale in der Rechten vorgestreckt, als wollte sie an der Sponde theilnehmen.

Was nun die hinzugefügten umgebenden Figuren betrifft, bieten uns für die Erklärung nicht weniger derselben die Inschriften in No. 42, 48 und 49 theils unmittelbar, theils mittelbar, indem sie den Kreis anzeigen, in welchem die Erklärung zu suchen ist, einen bestimmten Anhalt.

So wird es wohl Niemand mehr beanstanden, wenn nach Maßgabe der mit zwei brennenden Fackeln hinter Demeter stehenden, inschriftlich gesicherten ΕΚΑΤΗ in No. 48 die derselben so gut wie vollkommen entsprechende Figur in No. 36, 39 und 45[a]) als Hekate bezeichnet und wenn demnächst derselbe Name mit Strube (a. a. O. S. 14) auf die Frau mit den beiden Fackeln in No. 44 angewendet wird, welche allerdings in dieser überhaupt von dem gewöhnlichen Typus abweichenden Composition eine andere Stelle einnimmt. Etwas zweifelhafter, aber gewiß nicht unpassend ist derselbe Name ferner für die mit zwei Fackeln hinter dem Wagen des Triptolemos stehende Frau in No. 37, welche denselben Kekryphalos trägt wie die entsprechende Figur in No. 36, endlich für die mit nur einer Fackel ausgestattete, welche in No. 47 an derselben Stelle angebracht ist.

Eine weitere Möglichkeit, die eine und die andere Frau in denjenigen Bildern zu benennen, welche eine Mehrzahl von Frauen vereinigen, bietet uns die Kylix des Hieron (No. 49) mit der Beischrift ΕLΕVΣΙΣ zu der hinter der einschenkenden Kora stehenden Gestalt. Aber freilich nicht mehr, als eben eine Möglichkeit, da, wie Kekulé[b]) bereits richtig bemerkt hat, sich von einer Nymphe Eleusis, Personification der Stadt, in der guten alten Litteratur keine Spur findet, man folglich nicht annehmen darf, daß diese Personification einer Mehrzahl von Vasenmalern geläufig gewesen sei.

Dennoch dürfte die Frage gestattet sein, ob für die von Hermes angeredete Frau in No. 45 der Name Eleusis nicht mindestens eben so passend, wenn nicht passender sei, als derjenige der Metaneira, welchen ihr Brunn (Suppl. S. 9) gegeben hat. Für diesen hat Brunn allerdings mit einem gewissen Rechte die Stellung der Frau neben Keleos (s. unten) geltend gemacht, aber an sich sagt das um so weniger, da er mit Strube in No. 44 die Metaneira an einer ganz andern Stelle, fern von Keleos erkennt. Noch weniger überzeugend ist es, wenn Brunn die lebhafte Erregung dieser Frau, welche unter dem Einfluß von Hermes' an sie gerichteter Rede beide Hände staunend emporhebt, für die Mutter des Triptolemos im Gegensatze zu der ruhigen Würde des Vaters um so mehr geziemend findet, als sie so eben erst durch Hermes Kunde von der hohen Bestimmung erhalte, zu welcher ihr Sohn nach den Rathschlüssen der Götter berufen werde. So würde man sich ja die Sache allenfalls zurechtlegen können, vielleicht müssen, wenn

a) Vergl. auch Strube, Studien u. s. w. S. 12, und Brunn, Supplement u. s. w. S. 7.
b) Ann. dell' Inst. von 1872 p. 228 sq.

die Person der Metaneira inschriftlich feststünde; an sich aber kann es weder für wahrscheinlich gelten, daß der Metaneira jetzt eben erst die Nachricht zukomme, welche der in voller Ruhe dastehende Keleos doch offenbar bereits gehabt haben muß, noch daß sie hierüber in eine so heftige Erregung gerathen sollte. Beides ist weit natürlicher, wenn man in dieser Figur Eleusis, d. h. die Personification der Stadt, des Volkes von Eleusis erkennt, dem die großen Ereignisse im Königshause jetzt erst durch olympische Botschaft kund werden. Dazu kommt aber, daß die in Rede stehende Figur so absolut nichts Königliches und Matronales hat, dagegen in ihrer Attributlosigkeit, durch welche sie sich von den übrigen Personen des Bildes unterscheidet, und in ihrer auffallenden Schlankheit und Schlichtheit so wohl mit der Eleusis in dem Bilde des Hieron zusammen stimmt, daß auch hierdurch der Name der Metaneira für sie an Wahrscheinlichkeit eben so viel verliert, wie derjenige der Eleusis gewinnt.

Ob die Eleusis noch in anderen Fällen anzunehmen sein mag, ist fraglich. Für die mit zwei Fackeln ausgestattete Figur in No. 44, für welche Gerhard (a. a. O. in u².) diesen Namen oder den der Telete vorschlug, ist keiner derselben so wahrscheinlich wie derjenige der Hekate (oben S. 544), und auch auf die wiederum mit zwei Fackeln versehene Figur in No. 48, welche Hekate nicht sein kann, weil diese, grade hier inschriftlich gesichert, in demselben Bilde sich findet, haben die beiden auch hier von Gerhard (a. a. O. in x.) vorgeschlagenen Namen keinen höhern Werth als, besten Falles, nicht unmöglich zu sein und sind weniger wahrscheinlich als der von den Herausgebern der Élite céramographique aufgestellte, von Stephani wie von Strube[a]) angenommene der Artemis Phosphoros, welche nicht allein, wie Strube bemerkt, ganz ähnlich in der schönen berliner Kadmosvase[b]), sondern welche auch in einer der noch zu besprechenden Vasen dieses Kreises. (unten No. 53), wenn auch in anderer Gestalt vorkommt, und welche in dieser Umgebung um so eher angenommen werden darf, als sie in Eleusis als Propylaea[c]) in genauerem Verhältniß zu Demeter stand[38]). Endlich hat auch für die in No. 43 hinter Demeter mit einem Ährenbüschel in beiden Händen stehende Frau der Name der Eleusis wenigstens keine größere Wahrscheinlichkeit als der von Stephani[d]) ihr beigelegte einer Hora, nur daß man für diesen Namen das Vorkommen der zwei inschriftlich beglaubigten ꜧΩPAI in einer der weiterhin zu erörternden Vasen dieses Kreises (No. 51) nicht zu bestimmt verwerthen darf, weil es sich in diesem Bilde und in seines Gleichen um ein in mehren Elementen verändertes Personal handelt. Neben der Benennung als Hora hat jedoch der Name der Eleusis für diese Figur immer noch mehr Wahrscheinlichkeit als der der Hekate, mit welchem Strube (Studien S. 13) sie belegen wollte.

Für die allermeisten männlichen Figuren in den Vasenbildern dieser Gruppe geben die Inschriften zu den beiden würdigen und stattlichen älteren Männern in No. 42 HIΠΠOΘOΝ (Hippothoon) und KELEO[ϟ] (Keleos) den festen Anhalt der Er-

a) Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1859. p. 114, Strube, Studien S. 17 f.

b) Gerhard, Etrusk. und Campan. Vasenbb. Taf. C, Welcker, Alte Denkm. III. Taf. 23. 1. mit Beischrift: APTAMIϟ.

c) Pausan. I. 38. 6, vergl. Gerhard, Griech. Mythol. § 331. 8. a.

d) Compte-rendu etc. pour l'année 1862 S. 33, vergl. pour l'année 1859 p. 109 mit Note 3.

klärung. Keleos, der König von Eleusis und Vater des Triptolemos, und Hippothoon, nach späterer Tradition Demeters Wirth in Eleusis, Vertreter der Phyle, zu welcher Eleusis gehörte und daselbst durch eine Capelle an der heiligen Straße geehrt[a]), sind nach Maßgabe der agrigentiner Vase (No. 42) bereits von Brunn (Suppl. S. 8 f.) in No. 45, von Heydemann in No. 47, von Strube (Studien S. 13) in dem Rvs. von No. 43 ohne Zweifel mit Recht erkannt worden, ebenso Keleos oder Hippothoon, von denen dem erstern mit Strube (a. a. O. S. 12.) der Vorzug zu geben, von Jahn in No. 39 und Keleos wenigstens mit großer Wahrscheinlichkeit von Strube in No. 38. Denn der Gedanke Gerhards (a. a. O. r².) an Hades liegt gewiß viel ferner und der Hund neben diesem Manne läßt sich sicherlich nicht auf Kerberos beziehn, sondern kann nur als ein den König begleitendes Hausthier verstanden werden. Daß der Name des Keleos auch auf den bärtigen und bescepterten, offenbar ähnlichen Mann in No. 40 anzuwenden sei, wiederum nicht derjenige des Hades, den Gerhard (a. a. O. r³.) auch hier vorschlug, wird sich wohl von selbst verstehn und auch für No. 41 würde die Paßlichkeit des Namens des Keleos auf den Mann mit dem Scepter, welcher sich auf dem mit der Vorderseite eine Composition bildenden Rvs. an Demeter anschließt, kaum einem Zweifel begegnen, wenn hier nicht der auf denselben folgende Knabe mit dem Reifen (τροχός) und der die Gruppe abschließende Jüngling Schwierigkeiten machten, welche man auf keinen Fall so wohlfeilen Kaufes abthun kann, wie Strube (a. a. O. S. 18.) es möchte, indem er sie als Brüder des Triptolemos faßt und nur als solche für verständlich erklärt. Mit dem Reifen ist nicht selten Ganymedes versehn, und zwar nicht allein in solchen Vasenbildern, welche seine Entführung durch Zeus in Person darstellen[b]), sondern gelegentlich auch in solchen, in denen er als Begleiter oder auch als Gegenbild des Zeus, wahrscheinlich um der Scene eine erotische Bedeutung zu geben, der Darstellung eines andern Gegenstandes als Nebenperson hinzugefügt ist[c]). Der Gedanke, daß Ganymedes auch hier in ähnlichem Sinn angebracht und daß dann folgeweise in der Mantelfigur neben ihm nicht Keleos, sondern Zeus zu erkennen sei, kann wohl nicht unbedingt abgewiesen werden. Freilich wird dadurch der Jüngling am rechten Ende noch nicht erklärt. Und vielleicht wird man gut thun, auf eine Erklärung ganz zu verzichten; denn der Stil dieses Bildes, ganz besonders aber die Darstellung der fraglichen Mantelfigur und des sie begleitenden Knaben ist in dem Grade eigenthümlich, beinahe möchte man sagen »verfratzt«, daß es zweifelhaft wird, ob der Maler selbst sich genaue Rechenschaft über die Bedeutung seiner Figuren und ihren Zusammenhang gegeben hat.

Endlich aber wird der thronende König am rechten Ende von No. 44 abermals mit Strube (a. a. O. S. 14) nach dem ganzen Zusammenhange der Composition, auf welchen übrigens noch zurückzukommen sein wird, ungleich wahrscheinlicher Keleos, als mit Welcker Zeus oder mit Gerhard (a. a. O. u².) Pluton oder Hades zu nennen sein.

---

a) Vergl. Preller, Demeter und Persephone S. 108 f. mit Note 78.

b) Bd. II. S. 516 f., Heydemann, Bull. dell' Inst. von 1869 p. 146.

c) So z. B. in der berliner Parisurteilsvase bei Gerhard, Apul. Vasenbb. Taf. C, m. Gall. heroischer Bildww. Taf. X. No. 5, vergl. S. 222 und Welcker, Alte Denkm. V. S. 401.

Wenn nun aber in den die Mittelgruppe umgebenden Männergestalten in einer Reihe von Fällen unzweifelhaft, und überall mit großer Wahrscheinlichkeit die dem Triptolemos verwandten eleusinischen Anakten erkannt werden, so liegt gewiß Nichts näher, als in den diesen gesellten Frauen, da wo diese nicht durch Attribute oder durch sonstige Umstände als Göttinnen bezeichnet werden, die weiblichen Mitglieder des Hauses des Triptolemos oder Keleos, Metaneira und ihre Töchter zu erkennen, und zwar um so mehr, als diese in dem Mythus von Demeters Einkehr in Eleusis eine persönlich hervortretende Rolle spielen.

Dem gemäß sind denn auch von Strube (a. a. O. S. 13) die Frauen auf dem Rvs. von No. 43 und, in Übereinstimmung mit Gerhard (a. a. O. in w.) in No. 46, von Brunn (Suppl. a. a. O.) diejenigen in No. 45 mit diesen Namen belegt und als Angehörige des Triptolemos bezeichnet worden. Und dafür, daß diese in der That zu erkennen seien, spricht, außer dem vorangestellten allgemeinen Grunde, in No. 43, wie ebenfalls schon Strube bemerkt hat, der Umstand, daß eine der Frauen durch die von ihr gehaltene Schale als an der Abschiedssponde betheiligt dargestellt ist. Denn wenn in No. 42 auch Kora eine solche Schale hält, so befindet sie sich dabei in einer andern Stellung zum Ganzen der Composition. Dasselbe Motiv wiederholt sich bei zweien von den außer den Göttinnen in No. 46 anwesenden Frauen, deren eine weiter durch das Gespräch, welches sie mit dem wahrscheinlich als Hippothoon zu erklärenden Manne links führt, als zur Familie gehörig bezeichnet wird, während die dritte, dem Keleos zunächst stehende außerdem durch den Schleier wahrscheinlich als Metaneira charakterisirt ist. Diejenige vor dieser und die eben erwähnte am linken Ende des Bildes werden demnach als Schwestern des Triptolemos zu gelten haben. Denn die Ähren, welche außer Demeter alle weiblichen Figuren dieses Bildes in Händen haben, können, wie auch Strube schon bemerkt hat (a. a. O. S. 13 Anm. **) in dieser späten und flüchtigen Malerei kaum für mehr als eine willkürliche Zuthat des Malers gelten und sind gewiß nicht im Stande, die sämmtlichen Frauen als daemonische Wesen aus dem Kreise der Demeter, etwa als Horen, zu erweisen.

Was aber No. 45 anlangt, ist schon oben (S. 544) geltend gemacht worden was dagegen spricht, mit Brunn in der von Hermes angeredeten Frau Metaneira zu erkennen; für die beiden zwischen Hermes und Hippothoon angebrachten aber ist die auch von Brunn angenommene Bezeichnung als Keleostöchter oder Schwestern des Triptolemos in alle Wege die wahrscheinlichste, wobei die von Brunn hervorgehobene lose Verknüpfung derselben mit der ganzen Composition, welche sie als Füllfiguren erscheinen läßt, die möglicherweise, wie Brunn meint, nur zu Gunsten der genauern Correspondenz mit der Figurenzahl auf einer mit dieser zusammengehörigen Vase[a]) hier aufgenommen sind, nicht unbemerkt bleiben soll. Daß die eine dieser Figuren durch das Erscheinen des Hermes in dieser Versammlung erschreckt erscheint und von dem Gotte hinwegeilt, kann man nicht unpassend finden; die von beiden gehaltenen Fackeln wird man auf eleusinisches Priesterthum des ganzen Hauses des Keleos und der Metaneira beziehn dürfen.

a) Abgeb. Mon. dell' Inst. VI. tav. 58. 2, wiederholt bei Welcker, Alte Denkm. V. Taf. 24. a.

Stärker, als die übrigen Bilder von einander, weicht von allen die Kylix des Brygos No. 44 ab, deren Darstellung der Triptolemosaussendung, wie dies auch Brunn ausspricht, von Strube ungleich richtiger, als von Welcker (Alte Denkm. III. S. 93 ff.) und von Gerhard (a. a. O. unter u².) erklärt worden ist. Den Mittelpunkt bildet auch hier Triptolemos auf dem Flügelwagen (gewiß nicht Demeter, wie Welcker wollte), mit sehr mangelhaft gemalten Ähren in der Linken, welche aber gleichwohl kaum, mit Welcker, für Mohnköpfe erklärt werden können.

Die Schale zur Sponde streckt er in der Rechten vor, ganz so wie in den Bildern, in welchem ihm Demeter einschenkt. Dies aber geschieht hier nicht, vielmehr stehn dem Triptolemos, eingefaßt durch zwei Säulen, welche ohne Zweifel den Tempel bezeichnen sollen, hier die beiden Göttinnen gegenüber, die erstere, welche lebhaft zu ihm redet, mit einer Blume, die hintere mit einer kurzen Fackel in der Hand. Ob man jene oder diese mit Demeters Namen belegen soll, mag zweifelhaft sein, da von einer charakteristischen Verschiedenheit kaum die Rede sein kann. Wenngleich aber die Blume oder ihr Analogon, der Kranz, die Taenie und die Perlenschnur in drei andern Bildern (III. 17. 21 V. 39) in Koras Hand sich befinden, ist doch hier, der Anrede an Triptolemos wegen in der voranstehenden Frau Demeter wahrscheinlicher. Die dritte Frau, hinter Triptolemos' Wagen, welche gegen die geflügelte vierte, welche eine Kanne hält, die Phiale ausstreckt, hat Strube Metaneira wie den thronenden König am rechten Ende, der ebenfalls eine Schale handhabt, Keleos benannt, welche beiden Eltern dem scheidenden Sohne den Abschiedstrunk zutrinken oder genauer Keleos dem Triptolemos, während Metaneira dem jungen Bewaffneten am linken Ende, in welchem Strube den Eumolpos erkennen möchte, ein πῖνε καὶ σὺ zurufe. Die Bedeutung dieses letzten Actes dürfte kaum ganz klar sein; wenn wir aber nach dem oben (S. 536) Bemerkten hier vielmehr die gemeinsame Sponde der Familie vor dem Abschiede des Sohnes aus dem Elternhause erkennen, so finden sich zu eben einem solchen Acte so viele Analogien in eigentlichen Familienscenen, daß damit die Sache in Ordnung sein dürfte, wenn nur noch erwähnt wird, daß aus Gründen, welche früher (oben S. 343 f.) entwickelt worden sind, der bewaffnete Jüngling eher mit dem Namen des Kychreus, des ἀμφίπολος der Demeter, als mit dem des Eumolpos zu belegen sein wird, weil nur dadurch der Zusammenhang der augenscheinlich zusammengehörigen drei Bilder dieser Kylix gewahrt wird. Daß in der Frau mit den beiden Fackeln unmittelbar vor ihm Hekate zu erkennen sei, kann kaum zweifelhaft genannt werden (s. oben S. 544) und nur für die Flügelfrau mit der Kanne mag man zwischen dem von Strube vorgeschlagenen Namen der Iris und dem von Stephani[a]) vorgezogenen der Nike schwanken, wird sich aber wahrscheinlicher für den letztern entscheiden. Denn wenn Strube, welcher daran erinnert, daß Iris schon im homerischen Demeterhymnus vorkomme, annimmt, Iris habe hier der Demeter die Oinochoë abgenommen, welche ihren Dienst erfüllt habe, so mag man eine solche dienende Handlung für Iris an sich nicht unpassend finden, obgleich es sich fragt, ob man dieselbe in dienender Stellung speciell zu Demeter so gesellt denken darf, daß man diese als »Gebieterin« der

---

a) Compte-rendu etc. pour l'année 1873. S. 199, vgl. S. 165 und 1859. p. 84.

Iris mit Strube zu bezeichnen ein Recht hat. Und wenn Brunn (Suppl. S. 9) in dieser Iris (als Götterbotin) eine Parallele zu dem Hermes in No. 45 erkennt, so fragt sich, ob Hermes hier nur als Bote vom Olymp aufzufassen sei und nicht vielmehr, wie in I. 4, vgl. II. 16 (oben S. 531 und 536 und s. unten zu No. 50, 52 und 53) bestimmt ist, dem Triptolemos bei seiner Fahrt im Auftrage des Zeus das Geleit zu geben, und ob man dasselbe von Iris hier voraussetzen darf. Dagegen ist Alles erklärt, wenn man mit Stephani Nike in dem Sinne versteht, daß sie, wie vielfach sonst[a]) spontan, nicht als Dienerin der Demeter, den Trunk zur Libation einschenkend, »durch ihre Theilnahme an dem heiligen Acte das Gelingen des bevorstehenden schweren Unternehmens schon im voraus andeutet«[b]).

So wie diese Kylix des Brygos durch ihre Composition, so entfernt sich diejenige des Hieron No. 49 durch das in ihr dem Kerne der Darstellung beigefügte reichliche Götterpersonal auf den ersten Blick so weit von dem Hauptbestande der Bilder dieser Abtheilung, daß man versucht sein könnte, anzunehmen, sie stehe auf einer andern Grundlage, als jene, als deren Quelle Strube gewiß mit Recht die einfache epische Poësie, ohne Beimischung irgendwelcher mystischen Elemente oder der wahrscheinlich durch die dramatischen Bearbeitungen in die Sage gekommenen neuen Bestandtheile angesprochen hat. Ja man könnte einen Moment lang an der Zugehörigkeit der in einem Außenbilde der Kylix vereinigten Göttergesellschaft zu der in dem andern Außenbild abgeschlossenen Haupthandlung zweifeln. Aber so wie der auf dem Rvs. angebrachte Eumolpos (EVMOLΠOϟ), ganz abgesehn von seinem und des Poseidon die beiden Scenen verbindenden Umschauen nach der Haupthandlung, diesen Zweifel als unberechtigt erweist, so muß schon der feine archaische Stil der Malerei uns verhindern, für die Composition des Hieron an eine andere Quelle als das Epos zu denken, um so mehr, wenn man an dieser für eine nicht geringe Zahl viel späterer Vasengemälde festhält. Wenn uns nun aber das Eingreifen der Hekate in einer ganzen Reihe von Fällen, dasjenige des Hermes sowie schon in I. 4 und II. 16, so in 45, dasjenige der Nike in 44, dasjenige der Artemis in 48, dasjenige einer Hora in 43 (und vielleicht 48) hieran nicht gehindert hat, so braucht uns die in der Composition des Hieron beliebte Anwesenheit des Zeus (ΙΕVϟ), des Dionysos (ΔΙΟΝVϟΟϟ), des Poseidon (ΠΟϟΕΙΔΟΝ) mit Amphitrite (ΑΝΦΙΤΡΙΤΕ) nicht daran zu hindern, wenn wir uns nur über den Grund der Verbindung dieser Götter mit der Aussendung des Triptolemos Rechenschaft geben. Von irgendwelcher Mystik ist auch hier keine Rede, wie dies schon Kekulé[c]) richtig ausgesprochen hat, der sich nur nicht hätte begnügen sollen, zu sagen, Hieron habe aus der Menge der nach der innerlichen Natur des Mythus möglichen Personen diejenigen ausgewählt, welche ihm für diesen Fall besser als andere gefallen haben. Zeus ist anwesend nicht allein als der Lenker der Welt, der im Saatregen Gedeihen giebt, sondern als derjenige, welchem die von Kora ministrirte Sponde des Triptolemos ausgegossen wird, an welchen das Gebet des Scheidenden gerichtet ist; Dionysos gewiß nicht

a) S. Stephan a. a. O. S. 142 mit Note 2, 165, 169, 171 f., 182 ff. u. vgl. das Register unter: »Nike libirend« und »Nike mit Prochus«.

b) Vergl. Stephani a. a. O. im Register unter: »Nike proleptisch«.

c) Ann. dell' Inst. von 1872 (XLIV) p. 228.

in seiner spätern Vermischung mit Iakchos[a]), sondern als der Gott des Weines oder, weiter gefaßt, οὐ μόνον τοῦ οἴνου, ἀλλὰ καὶ πάσης ὑγρᾶς φύσεως, wie Plutarch sagt (de Is. et Os. 35), der ὑγρὰ τροφή, das Gegenbild der Demeter als der Göttin des Getraides oder der ξηρὰ τροφή[b]), dessen Cultus in uralter Zeit in Attika und auch in Eleusis eingedrungen war[c]) und den oder dessen Heros Ikarios wir schon in den schwarzfigurigen Vasenbildern I. 4 und 5 (s. oben S. 531) als Gegenstück zu dem auf seiner Fahrt begriffenen Triptolemos, und zwar wie diesen auf einem Wagen fahrend, also seine Gaben verbreitend gefunden haben. Poseidon aber ist bekanntlich der Vater des thrakisch-eleusinischen Heros und Demeter- und Dionysospriesters Eumolpos, der im eleusinischen Kriege den Cultus des Poseidon gegen Erechtheus, den Heros des Athenacultus, vertritt[d]). Und eben deswegen ist er in dem Gemälde des Hieron als das stricte Gegenbild zum Eumolpos, sitzend und zu der Haupthandlung umschauend angebracht. Daß aber endlich Amphitrite, welche hier keine besondere Bedeutung hat, dem Poseidon beigesellt ist, erklärt sich einfach aus der sehr gewöhnlichen Verbindung dieser beiden göttlichen Gatten[e]). Daß dem Eumolpos als priesterlichem Sänger der apollinische Schwan beigegeben sei, hat schon Kekulé (a. a. O.) ausgesprochen.

Und somit bleibt eine einzige Figur in dieser ganzen Gruppe von unter einander zunächst verwandten Vasenbildern übrig, welche sich von den übrigen, hier zur Darstellung gelangten Personen als fremdartig unterscheidet, der Greis mit Scepter und Füllhorn am linken Ende von No. 48. Gerhard, welcher in einer ganzen Reihe von Gemälden die Anwesenheit von Hades angenommen hat, hat begreiflicher Weise kein Bedenken getragen, auch hier (a. a. O. in x) diese Greisenfigur mit diesem Namen zu belegen, und damit stimmen mehre andere Erklärer[f]) überein, während Andere[g]) an Plutos dachten. Allein gegen diese beiden Benennungen hat Stephani[h]) schwer wiegende, ja in der Hauptsache wohl entscheidende Gründe geltend gemacht und dagegen, nachdem er im Vorbeigehn die, allerdings kaum anzuerkennende, Möglichkeit ausgesprochen, es sei die Personification des Jahres Ἐνιαυτός zu erkennen, den Namen des Ἀγαθὸς Δαίμων vorgeschlagen, und zwar mit um so größerer Wahrscheinlichkeit, als er sich für dessen Darstellung als Greis mit dem Füllhorn auf die Parallele in einem seitdem[i]) publicirten attischen Relief berufen konnte, in welchem der in Frage stehenden Figur der Name (ΑΓΑΘΟΣ ΔΑ · · · Ν) beigeschrieben ist. Nun ist ja freilich wohl nicht

---

a) Preller, Griech. Mythol. I.² S. 613 ff.

b) S. Preller a. a. O. S. 556.

c) Vergl. Stephani im Compte-rendu u. s. w. pour l'année 1859 p. 116, pour l'année 1862 S. 45.

d) Preller a. a. O. II. S. 152 f. Vergl. besonders Eurip. fragmm. Erechth. 17. 46 (Matth.): οὐδ' ἀντ' ἐλαίας χρυσέης τε γόργονος τρίαιναν ὀρθὴν στᾶσαν ἐν πόλεως βάθροις Εὔμολπος .... ἀναστέψει στεφάνοισιν.

e) Vergl. oben S. 350 f.

f) So Müller in der ältern Ausg. der Denkm. d. a. Kunst zu II. No. 110, Wieseler das. in der zweiten Ausg. mit Nachdruck: »kein Anderer als Pluton-Hades« (vergl. aber Anm. 35), Welcker, Alte Denkm. III. S. 103.

g) Lenormant u. de Witte, Él. céram. III. p. 172, Strube a. a. O. S. 18.

h) Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 110. Vergl. auch Wieseler, Üb. ein Votivrelief aus Megara S. 12 mit Anm. 48.

i) Bei R. Schöne, Griech. Reliefs aus athen. Sammlungen Taf. XXVI. No. 109, vergl. S. 55.

zu läugnen, daß uns die Gestalt eines halbwegs allegorischen oder wenigstens zu einem bestimmten mythologischen Leben nicht gelangten Wesens im Agathos Daimon in diesem Kreise und gegenüber den anderen Gottheiten, welche wir in demselben gefunden haben, einigermaßen fremdartig anmuthet und die Annahme, der auch Strube gefolgt ist, zu begründen scheint, daß die Vase No. 48 auf einer andern Grundlage ruhe, als die in dieser Gruppe (V.) zusammengestellten. Aber es darf nicht vergessen werden, daß der Agathos Daimon nicht allein, wenngleich vielleicht in anderer Gestalt (feststeht dies nicht), schon in der besten Kunstzeit plastisch gebildet und so zu realer Persönlichkeit geführt worden ist[a]), sondern daß er im Volksglauben lebendig genug empfunden wurde, und zwar als ein auch dem Kreise des Ackerbaus und des Weinbaus angehörendes, segenspendendes Wesen[b]), dem ja auch Euphranor, um von dem immerhin zweifelhaften Relief im britischen Museum[c]) zu schweigen, Ähren und Mohn und eine Phiale als Attribute in die Hände gegeben hatte. Sieht man daher auch von der nicht ganz sichern Verbindung des Agathos Daimon mit dem Cultus der Demeter und Kora in Lebadeia ab, welche Stephani[d]) durch Pausanias (IX. 39. 5 und 13) für bezeugt hält und welche ohnehin, als in einem eigenthümlichen Localcultus bestehende, kaum Etwas beweisen würde, so dürfte in dem Angedeuteten hinlänglicher Anhalt zu der Ansicht gegeben sein, daß der Maler des in Rede stehenden Bildes so wenig wie irgend einer der Urheber der anderen Gemälde dieser Gruppe aus irgendwelcher Mystik zu schöpfen brauchte, um den guten Geist des Segens im Ackerfeld und im Weinberge der Scene der Triptolemosaussendung beizugesellen, daß dazu vielmehr ein Zurückgreifen auf den allgemeinen Volksglauben vollkommen ausreichte. Es dürfte also auch kein entscheidender Grund vorliegen, um dieses Vasengemälde aus dem Zusammenhange mit denen zu lösen, mit welchen es die gleichen Compositionsmotive verbinden, und es zu derjenigen Gruppe von Gemälden zu stellen, welche nicht allein im Personal, wenigstens zum Theil, sondern auch, was hier in erster Linie in Betracht kommt, in der Composition sich von allen bisherigen in der Gesammtanordnung unterscheidet und sich eben so bestimmt als eine letzte, in sich verbundene Gruppe zu erkennen giebt.

Sondern wir aus derselben auch die von Strube (S. 15. a. und a[2].) ihr zugezählten Einzeldarstellungen des Triptolemos aus, welche oben in die IV. Gruppe mit einigen anderen zusammengestellt worden sind, so bleiben, so weit unsere Kunde bisher reicht, für diese letzte Gruppe nur 4 Vasenbilder übrig:

VI. 50. Amphora (Oxybaphon) aus Piedimonte d'Alife im Museo Nazionale in Neapel No. 3245. Unedirt[e]). S. Atlas Taf. XVI. No. 16.

51. Apulische Amphora in der kaiserl. Ermitage in St. Petersburg No. 350.

---

a) Von Praxiteles, s. Plin. N. H. XXXVI. 23 und Euphranor Plin. ibid. XXXIV. 77, vergl. Stephani a. a. O. p. 111. Note 4. Wieseler a. a. O.

b) Vergl. Preller, Griech. Mythol. I.[2] S. 422 f., Plutarch. Quaest. Symp. VIII. 10. 3.

c) S. Denkm. d. a. Kunst II. No. 942.

d) Compte-rendu a. a. O. p. 110. mit Note 3.

e) Bei Stephani (C. R. 1859) No. 15, bei Gerhard und Strube (S. 9), an entschieden unrichtiger Stelle angeführt, q. Vergl. Minervini im Bull. Arch. Napol. N. S. II. p. 97 sq., Heydemann, Die Vasensamml. des Mus. Naz. in Neapel S. 557 f.

Abgeb. im Compte-rendu etc. pour l'année 1862 Taf. IV[a]. S. Atlas Taf. XVI. No. 13. Inschriften: ΔΗΜΗΤΗΡ, ΤΡΙΠΤΟΛΕΜΟΣ, ΑΦΡΟΔΙΤΗ, ΠΕΙΘΩ, ΗΩΡΑΙ und unten über einem Flusse: ΝΕΙΛΟΣ.

52. Apulische Amphora aus der Poniatowsky'schen Sammlung in derjenigen des Vatican. Abgeb. bei Visconti, opere varie II. tav. 1.[b]) S. Atlas Taf. XVI. No. 15.

53. Krater aus Armento im Museo Nazionale in Neapel No. 690. Abgeb. b. Strube, Supplement zu den Studien über den Bilderkreis von Eleusis. Taf. II.[c]) S. Atlas Taf. XVI. No. 14.

Nach Strubes (a. a. O. S. 15) besonders nachdrücklicher Behauptung, welche von Brunn (im Suppl. a. a. O.) am ausführlichsten dargelegt worden ist, wäre in diesen Vasenbildern gegenüber denen der früheren Gruppen: »Stil, Compositionsweise, umgebendes Personal in gleicher Weise verändert.« Ob dies wirklich in dem Maße der Falle sei, wie Strube und Brunn angenommen haben, wird sich nur durch eine genaue Einzelbetrachtung und durch eine sorgfältige Prüfung der von den genannten Gelehrten für die Personen dieser Bilder aufgestellten Namen entscheiden lassen. Was aber die Quellen dieser Gemälde anlangt, mag im Allgemeinen als wahrscheinlich betrachtet werden, daß ihnen eine dramatische Bearbeitung des Triptolemosmythus zum Grunde liege, wie dies besonders Strube nachzuweisen sich bemüht hat, und als sicher kann gelten, daß von den Mysterien und von dem, was ihnen Priesterliches eigenthümlich war, in diesen Bildern eben so wenig wie in denen der früheren Gruppen irgend Etwas nachzuweisen ist. Sehr zweifelhaft dagegen ist, ob und in wie weit der Triptolemos des Sophokles, den Welcker[d]) als eine Tragoedie zu reconstruiren versucht hat, als ihre Grundlage gelten kann. Denn um dies zu beurteilen, ist unsere Kenntniß von diesem Drama, von dem wir, außer einer Angabe des Dionysios von Halicarnaß[e]) über eine hier nicht in Betracht kommende Einzelheit, nur abgerissene Fragmente[f]), besitzen, viel zu mangelhaft. Und grade das, was Strube (a. a. O. S. 16 f. u. 20 f.) am unmittelbarsten aus dem Triptolemos des Sophokles hatte ableiten wollen, die Δαις-θαλία und Alles was damit in seiner Behandlung dieser Vasengemälde Abenteuerliches und Grundverkehrtes zusammenhängt, dies hat er selbst in bald gewonnener besserer Erkenntniß (a. a. O. im Nachwort S. 100 f.) aufgegeben und es ist unnöthig dabei jetzt noch selbst nur mit einem Worte zu verweilen. Auch in wiefern orphische Poesie oder Genealogie in diese Bilder hineinspielt[g]), darüber läßt sich nur im Zusammenhange mit der Benennung einer Figur in 52 und 53 (s. unten).

---

a) Bei Stephani No. 8, bei Gerhard und Strube (S. 15) z[4]. Vergl. (Stephani) Die Vasensammlung der kais. Ermit. I. S. 162 f., Compte-rendu a. a. O. S. 54 ff.

b) Bei Stephani No. 35, bei Gerhard und Strube z. Für die weiteren zahlreichen Abbildungen und die bedeutende Litteratur dieser berühmten Vase vergl. Stephani a. a. O. und 1862 S. 32, Gerhard a. a. O.

c) Bei Stephani No. 14, bei Gerhard und Strube y. Vergl. Gerhard u. Panofka, Neap. ant. Bildwerke S. 284, Minervini im Bull. Arch. Napol. I. p. 53, Heydemann a. a. O. S. 19 f., Brunn bei Strube a. a. O. S. 10 ff. Den Rvs. bildet das Amymonegemälde im Atlas Taf. XIII. No. 15.

d) Griech. Tragoedien I. S. 299 ff., Preller, Demeter u. Persephone S. 303 ff.

e) Dionys. Halicarn. Ant. Rom. I. 12.

f) Sophocl. Fragm. 536—555 ed. Nauck.

g) Vergl. Brunn im Suppl. S. 13.

welche bei der Strube-Brunn'schen Erklärung hierauf hinweisen würde, entscheiden, muß also hier einstweilen dahingestellt bleiben.

Von den Bildern selbst hat bereits Brunn (a. a. O. S. 10 ff.) die drei 51—53, welche ihm näher bekannt waren und welche er nach ihren Aufbewahrungsorten mit R. (Russland), V. (Vatican) und N. (Neapel) bezeichnet hat, in eine vergleichende Betrachtung gestellt, der hier unter Beiziehung des vierten, Brunn noch unbekannten, 50, in der Hauptsache gefolgt werden kann.

Triptolemos erscheint in diesen in zwei Figurenreihen (Vorder- und Hintergrund?) componirten Bildern in der Regel im Mittelpunkte der untern, nur in 50 in dem der obern Reihe. Sein Wagen ist überall fast in die Vorderansicht gestellt und er selbst steht in 51—53, ebenfalls in der Vorderansicht, auf demselben; nur in 50 ist er ins Profil gerückt und auch nur hier sitzend, wie in den früheren Gruppen dargestellt. Dies und die Stellung der Demeter dem Triptolemos gegenüber, der Kora hinter ihm mag Gerhard (a. a. O. in q.) und den, weil die Vase unedirt war, von diesem abhängigen Strube (S. 9) veranlaßt haben, das Bild, welches stilistisch unbedingt in diese Gruppe gehört, ohne Rücksicht auf die Nebenfiguren, an ganz falscher Stelle anzuführen. Mit dem Wagen sind einige nicht gleichgiltige Veränderungen vorgenommen. Die großen Flügel, welche denselben in den Vasenbildern der II.—V. Gruppe als das von der Göttin zur Luftfahrt über Land und Meer bestimmte Vehikel charakterisiren, sind nur in 50 in ihrer ganzen Größe, wenngleich viel weniger stilisirt, als in älteren Bildern, sehr zusammengeschrumpft in 52 beibehalten, in 51 und 53 dagegen ganz aufgegeben. No. 50 zeigt auch keine Schlangen als Zugthiere, welche als die heiligen Thiere der Demeter[a]) den offenbaren Ersatz für die Flügel bilden; in 51—53 dagegen sind sie zu gewaltigen, vielfach geringelten, m. o. w. deutlich um die Axe des Wagens geschlungenen Drachen geworden, während sie, die Bilder IV. 31 und höchstens noch 35 ausgenommen, da wo sie in den Gemälden der früheren Gruppen vorkommen, entweder wie Stützen der Armlehnen behandelt sind (III. 21, V. 42. 49.) oder doch, wenn an den Axen angebracht, vergleichsweise in unbedeutenden und kleinen Formen erscheinen (III. 26, V. 46.). Ob man die Schlangen am Wagen des Triptolemos so unbedingt, wie Strube (S. 15 f.) es thut, von den scenischen Darstellungen ableiten und mit dem sophokleïschen Fragment aus dem »Triptolemos«: δράκοντε θαιρὸν ἀμφιπλὶξ εἰληφότε in Zusammenhang bringen dürfe, ist durch die strengen Vasenbilder V. 42. und 49. zweifelhaft. Als »Zusatz des copirenden (?) Malers« (Strube denkt an archaisirende, nicht echt alterthümliche Vasenmalerei) kann man sie gewiß nicht abthun; daß sie in Bühnendarstellungen vorgekommen sein mögen, soll nicht gradezu geläugnet werden, aber eben so wenig darf man übersehn, daß sie zu der Ausstattung der eleusinischen Cultusdarstellungen gehörten[b])

a) Besonders charakteristisch hierfür das Fragment aus Florus im N. Rhein. Mus. von 1842 (I.) S. 305: non aliter . . . . sacer ille iuvenis terras pervolitavit, cui Terra mater capaces oneraverat frugibus amictus et, cum alite serpente currum ipsa iunxisset, nisi toto orbe peragrato vetuit suas redire serpentes. Vergl. über den Wagen des Triptolemos und seine verschiedene Ausstattung: Preller, Demeter u. Persephone S. 310 f., Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 99, Gerhard, Üb. den Bilderkreis v. Eleusis II. (Ges. akad. Abhh. II.) S. 416. Note 233.

b) Vergl. Hermann-Stark, Gottesdienstl. Alterth. § 55, besond. Anm. 28, auch Förster, Der Raub u. d. Rückkehr der Persephone S. 20 ff.

und daß sie daher die mächtige Gestalt, in welcher sie in 51—53 erscheinen, diesen eben so gut wie dem Bühnendrama verdanken mögen. Bemerkenswerth ist, daß auch in diesen spätesten griechischen Monumenten die Schlangen noch nirgend geflügelt erscheinen wie in mehren römischen (z. B. der Silberschale von Aquileja Atlas Taf. XVI. No. 11 und dem pompejanischen Wandgemälde daselbst No. 12), während sie doch bei Apollodor[a]) bereits als geflügelt vorkommen.

Mit Triptolemos selbst sind weniger bedeutende Veränderungen vorgegangen; er zeigt auch in diesen Gemälden dieselbe schöne jugendliche Gestalt, mit welcher ihn die Maler der Bilder der vorigen Gruppen ausgestattet haben. Wenn er in den älteren Vasengemälden dieser Gruppen (II. S. 16, III. 17. 21, IV. 35, V. 39. 42—45. 49.), aber doch nicht nur in diesen (s. V. 41 u. 46) mit Chiton und Himation bekleidet ist, so stellen ihn doch schon die jüngeren Malereien in eben diesen Gruppen, wie hier 50, 52 und 53 mit halbentblößtem Oberkörper und dem nur links auf der Schulter und dem Oberarm liegenden Himation dar. Nur 51 zeigt ihn in einem Costüm mit buntgesticktem, langärmeligem, um den Leib gegürtetem Chiton, bei welchem man zweifeln mag, ob man dasselbe mit Brunn (Suppl. S. 11) vom Vorbilde des Bühnencostüms oder mit Stephani[b]) aus orientalischen Einflüssen ableiten soll, welche sich auch in der Verlegung des Schauplatzes an den als ΝΕΙΛΟΣ bezeichneten Fluß kundgeben. Neu ist in diesem Bilde, aber nur in ihm, auch, daß der Blätterkranz der früheren Vasenbilder durch einen Ährenkranz, oder, genauer gesprochen, zwei durch ein weißes Band gehaltene, gelb gemalte Ähren im Haare des Triptolemos ersetzt ist. Das ihm gewöhnliche Scepter ist nur in 53 aufgegeben, möglicherweise ohne bestimmte Absicht, obgleich es damit in Zusammenhang stehn könnte, daß nur hier (zweifelhaft in 52) Triptolemos die Zügel der Schlangen in der linken Hand hält, wogegen sich jedoch wieder geltend machen läßt, daß in diesem Bilde der Wagen, doch offenbar nur aus Nachlässigkeit, ohne Räder dargestellt ist. Das in vielen älteren Gemälden dem Triptolemos neben dem Scepter in die Hand gegebene Ährenbüschel ist nur in 52 beibehalten worden. Denn das nachlässig (weiß) gemalte und jetzt großentheils bis auf Spuren abgeblätterte Ährenbüschel, welches Triptolemos in 50 in der erhobenen rechten Hand hält, ist nach Maßgabe von 52 und 53, wo er die Hand nach dem von Demeter ihm dargebotenen Ährenbüschel ausstreckt, sicher als das so eben von der Göttin empfangene Symbol seiner Aussendung zu erklären.

In dieser Übergabe des Ährenbüschels liegt zugleich das Motiv der Haupthandlung, welches von diesen Vasenbildern neu eingeführt und an die Stelle der in den Gemälden der früheren Gruppen gewöhnlichen, hier nur von 51 festgehaltenen Sponde gesetzt worden ist, und zwar als ein mindestens eben so klares und leicht verständliches Symbol der Aussendung wie dieses. Denn es kann doch keinem Zweifel unterliegen, daß die Göttin des Getraides hier dargestellt sei, wie sie ihrem, zu seiner Fahrt um die Welt in ihrem Auftrage bereiten Heros, wahrscheinlich unter entsprechender Rede und Anweisung das erste Saatkorn übergiebt[c]), selbst-

a) Apollod. Bibl. I. 5. 2. Τριπτολέμῳ δὲ τῷ πρεσβυτέρῳ τῶν Μετανείρας παίδων δίφρον κατασκευάσασα πτηνῶν δρακόντων καὶ πυρὸν ἔδωκεν κτλ.

b) Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 101, pour l'année 1862 p. 58.

c) Vergl. Dion. Halicarn. Ant. Rom. I. 12. nach Sophokles: πεποίηται γὰρ αὐτῷ Δημήτηρ

verständlich in der einzigen Form, welche von der bildenden Kunst in einer würdigen und schönen Weise dargestellt werden konnte, in den Ähren nämlich. Und eben so wenig kann es zweifelhaft sein, daß dies ein symbolisch eingekleideter Act sei, bei welchem es sich um eine realistische Vergegenwärtigung der Masse des Kornes nicht handelt, oder endlich, daß auch die Vasenbilder der früheren Gruppen, welche die Sponde zum gegenwärtigen Mittelpunkte der Handlung machen, diesen Act der Übergabe des Saatkornes als vorausgegangen durch die von Triptolemos bereits gehaltenen Ähren bezeichnen wollen. Die wie in einer Reminiscenz aus älterer Vasenmalerei von Triptolemos bereits in der Linken gehaltenen Ähren in 52 sind also nicht allein überflüssig, sondern können das Motiv der Handlung nur trüben. Bemerkenswerth aber sind sie so gut wie die Sponde in 51, das Sitzen und die Profilstellung des Triptolemos in 50, weil alle diese Dinge zeigen, daß zwischen den Bildern dieser Gruppe und der älteren Vasenmalerei mehr Zusammenhang stattfindet, als namentlich Strube und, ihm folgend, auch Brunn anerkennen wollten.

In dem Verhalten der Demeter zu Triptolemos ist keine wesentliche Veränderung eingetreten, am wenigsten kann das erotische Element anerkannt werden, welches Strube (S. 18) zunächst in 51, wahrscheinlich unter dem Eindruck seiner, von ihm selbst zurückgenommenen, Thaliahypothese wahrzunehmen und durch die Anwesenheit der Aphrodite beglaubigen zu können meinte. Eben so still feierlich wie sie ihm in 51 die Sponde ministrirt, überreicht sie ihm in 52 und 53 das Ährenbüschel und wenn auch die Bewegung, mit welcher die Göttin in 50 das Gewand über der Schulter lüpft, in anderen Fällen mit Recht als ein kokettes Motiv bezeichnet werden kann, so ist ein solches hier gewiß nicht beabsichtigt, das zeigt der Göttin im Übrigen deutlich, wenn auch in dieser sehr flüchtigen Malerei nicht eben schön ausgedrückte, feierliche und ernste Haltung.

Wenn somit in Betreff Demeters Alles klar und selbstverständlich ist, so gilt Gleiches nicht von Kora, ihrer Anwesenheit und ihrem Verhalten. In 50 freilich wird sie jetzt wohl Niemand mehr in der ruhig hinter Triptolemos stehenden Figur verkennen[a]), noch auch an dieser ihrer Stellung, welche in zahlreichen Bildern der Gruppen III. und V. ihre Analogie findet, irgend welchen Anstoß nehmen. Eben so gewiß wie Kora in 50 demnach an gewohnter Stelle sich findet, eben so unzweifelhaft fehlt sie in 51 ganz: dies Gemälde stellt sich also in der Beschränkung der Hauptpersonen auf Triptolemos und Demeter mit den Bildern der II. Gruppe in Parallele, nur daß es dem Kerne der Darstellung Zusatzfiguren beifügt. Wie aber verhält es sich mit Kora in 52 und 53? Strube (S. 20), dem Brunn (Suppl. S. 11) beistimmt, erkennt, wie der Eine und der Andere vor ihm[b]) in 52 Kora in der hinter Demeter stehenden Figur mit der Fackel, woraus dann folgt, daß Brunn sie in 53 als fehlend betrachten muß. Ich kann das in keiner Weise für richtig

---

διδάσκουσα Τριπτόλεμον, ὅσην χώραν ἀναγκασθήσεται σπείρων τοῖς δοθεῖσιν ὑπ' αὐτῆς καρποῖς διεξελθεῖν und Apollod. Bibl. I. 5. 2. Τριπτολέμῳ . . . . δίφρον κατασκευάσασα πτηνῶν δρακόντων καὶ πυρὸν ἔδωκεν, ᾧ τὴν ὅλην οἰκουμένην δι' οὐρανοῦ φερόμενος κατέσπειρε.

a) Wie dies Minervini im Bull. arch. Napolit. N. S. II. p. 97 that, welcher diese Figur für Demeter, die vor Triptolemos stehende für Kora erklärte; vergl. dagegen Stephani, Gerhard und Heydemann an den S. 551 Note e. angeführten Stellen.

b) Vergl. Gerhard a. a. O. in z., Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 103 Note 4.

halten, bin vielmehr der Meinung, daß wir Kora in beiden Gemälden in keiner andern Figur zu erkennen haben, als in der von Strube anfänglich Thalia, dann (S. 101) unter Brunns (Suppl. S. 13) Zustimmung Polymnia genannten Figur, welche schon bei älteren Erklärern[a]), freilich unter ganz und gar unzulässigen Voraussetzungen über die Gesammtcomposition des Bildes 52 den Koranamen trägt, während sich für die hier hinter Demeter stehende der Name der Hekate darbietet.

Hierfür, um darüber zuerst zu reden, spricht erstens die schlichte Erscheinung dieser Figur, welche sie in den Kreis der untergeordneten Personen in dieser Composition eben so passend verweist, wie sie für Kora auffallend sein würde. Mit der Charakteristik dieser Figur als einer untergeordneten und dienenden, welche auch Welcker und Preller[b]) empfunden haben, verträgt sich eben so gut ihre Stellung hinter Demeter, und zwar auf einer etwas tiefern Linie wie ihre Responsion mit der dienenden, die Schlange tränkenden Hora gegenüber am rechten Ende des Bildes und wiederum eben so gut das bezeichnend geschilderte, ruhige Abwarten des Endes von Demeters Verhandlung mit Triptolemos in dem Dastehn mit übergekreuzten Beinen[c]) und in die Seite gestützter Hand wie die Entsprechung mit dem oberwärts, ebenfalls in einer abwartenden Stellung[d]) zum Zeus gruppirten Hermes. Und wenn nun diesem wieder auf der rechten Seite des Bildes eine dritte, abermals in der gleichen abwartenden Stellung dastehende Figur, die zweite Hora (s. unten) entspricht, so werden die vier Hauptpersonen dieses Gemäldes: Demeter und Triptolemos, Zeus und Kora, in sicherlich nicht zufälliger Regelmäßigkeit von vier Dienenden: Hekate und Hermes und zwei Horen, eingefaßt, deren je eine zu einer der vier Hauptpersonen in besonders naher Beziehung steht.

Zweitens aber spricht dafür, die Figur links unten Hekate zu nennen, die Analogie einer Reihe der früher betrachteten Vasenbilder, in erster Linie natürlich von V. 48, wo der mit der Figur in 52 fast genau übereinstimmenden Person der Name der Hekate beigeschrieben ist, dann von V. 36. 39. 45. (vergl. oben S. 544), wo überall Hekate mit Fackeln, allerdings mit zweien, worauf aber schwerlich ein entscheidendes Gewicht fällt, wie hier hinter Demeter, als ihre Begleiterin und Dienerin (πρόσπολος) dargestellt ist, während die Stellung Koras hinter der Mutter zu den allerseltensten Ausnahmen gehört, da sie einzig und allein in III. 30 vorkommt, also demjenigen Vasenbild, in welchem Koras Anwesenheit vielleicht noch angefochten werden kann, sofern man für die Person mit dem Pflug in der Hand einen andern und passendern Namen findet und welches jedenfalls durch den nur hier vorkommenden Pflug sich aus der ganzen Reihe isolirt. Daß aber Hekate in 53, dem mit 52 in manchen Stücken am nächsten verwandten Gemälde, fehlt, während Hermes an ihre Stelle gerückt ist, das kann

---

a) Welcker, Zeitschrift für Gesch. u. Ausleg. alter Kunst S. 105, Preller, Demeter u. Persephone S. 314, O. Müller, Handb. § 358. Anm. 4, Gerhard a. a. O. in z.

b) Welcker a. a. O. S. 106 bezeichnet sie als »eine der Keleiden in dienender Verrichtung«, Preller a. a. O. nebst der die Schlange tränkenden als »dienende Jungfrauen«. Keleostöchter hatten auch Zoëga im Intelligenzblatt der Jen. Litt.-Ztg. v. 1796 No. 86 und O. Müller a. a. O. angenommen.

c) Vergl. Stephani, Der ausruhende Herakles S. 173 und im Compte-rendu etc. pour l'année 1861 S. 132.

d) Vergl. oben S. 247 f.

eben so wenig Wunder nehmen wie ihr Fehlen in der größten Mehrzahl aller Vasenbilder. Denn nothwendig für die Handlung war ja Hekate gewiß nicht und mit Nebenfiguren haben die alten Künstler überall frei geschaltet und gewaltet. Aus dem Fehlen der Hekate in 53 kann man also ganz gewiß keinen stichhaltigen Grund gegen die Benennung der in Rede stehenden Figur in 52 ableiten.

Größere Schwierigkeiten macht der Erweis der Kora in der von Strube und Brunn Polymnia genannten Figur in 52 und 53, allein sicherlich keine unüberwindlichen, während diejenigen, welche dem von den beiden genannten Gelehrten vorgeschlagenen Namen entgegenstehn, um so mehr wachsen dürften, je genauer man die an denselben sich anknüpfenden Fragen untersucht.[39])

Vorab möge hier bemerkt werden, daß der fraglichen Person wenigstens in dem seit lange bekannten Poniatowsky'schen Vasengemälde (52) keineswegs hier zuerst der Name der Kora beigelegt wird, daß er vielmehr derjenige ist, mit welchem sie schon früher am häufigsten genannt worden. Allerdings ist dies von Welcker, Preller, Müller, Gerhard[a]) in einem Sinne geschehn, in welchem man die Deutung nicht anerkennen kann. Denn wenn die Genannten, wenn auch unter einander etwas abweichend, die obere Reihe der Composition von der untern ganz abtrennen und in ihr eine Anodos der Kora oder eine zum Zeus zurückkehrende oder eine »eben erstandene« (Preller) erkennen wollten, so ist das ohne allen Zweifel verkehrt und Strube (S. 21) hat einer solchen Auffassung des ganzen Gemäldes bereits mit dem vollsten Rechte entschieden widersprochen. Allein das will doch bemerkt werden, daß die Figur an sich diesen Gelehrten für Kora durchaus möglich erschien und daß Preller sie als ein »junges Mädchen mit reichem Haar und reichem Schmuck« charakterisirt. Auch Brunn (Suppl. S. 13) berührt den Namen der Kora, aber er verwirft ihn, weil er (so verschieden sehn Verschiedene dieselbe Figur an) dem »Ausdruck matronaler Würde« widerspreche, durch welchen er so gut wie Strube die Figur in dem Grade charakterisirt erachten, daß Beide nur eine Mutter des Triptolemos glauben erkennen zu dürfen, für welche sie dann, nach berechtigter Verwerfung des Namens der Metaneira, auf denjenigen der Polymnia kommen, welche, wie Brunn (a. a. O.) dargethan hat, nach wahrscheinlich orphischer Quelle, von ein paar Scholiasten, Eustathius und Tzetzes[b]) als Mutter des Triptolemos genannt wird.

Aber wie verhält es sich denn nun in der That mit dieser Matronalität, welche Strube — aber freilich erst nachdem er die »Thalia« aufgegeben hatte, denn früher (S. 20) galt ihm die Figur in 52 nur als eine »hohe Frauengestalt« — und welche Brunn als bestimmend so sehr hervorhebt? Ist sie wirklich in so hohem Grade vorhanden? und sollte, was von ihr vorhanden sein mag, für Kora-Persephone so unpassend sein.

Ich weiß nicht, welche der zahlreichen Abbildungen der vaticanischen Vase (52) Strube und Brunn unter Augen gehabt haben, als sie über den persönlichen Charakter dieser Figur sprachen; sie citiren Beide die Élite céramographique III. pl. 63, wo die Figur allerdings ein gut Theil älter erscheint, als in anderen

a) An den oben S. 556 Note a. angeführten Stellen.

b) Schol. Eurip. Rhes. vs. 346, Schol. Il. X. 435, Eustath. ad Il. p. 817. 32, Tzetz. ad Hes. p. 24 ed. Gaisf.

Abbildungen[a]). Aber sei's drum; in jeder Abbildung, sofern sie nicht ganz verfehlt ist, muß die fragliche Figur in 52 — und ganz dasselbe gilt von der entsprechenden, wenngleich in manchen Einzelheiten abweichenden in 53 — verglichen mit den sehr jugendlich, echt eigentlich mädchenhaft gebildeten Horen und auch mit der schlichten Hekate würdevoll, reifer, sehr ernst erscheinen. Aber matronal? Sollte dem nicht einerseits die wirklich, namentlich in der Gewandung und wieder ganz besonders im Schleier matronale Demetergestalt beider Vasen und andererseits die Haartracht der fraglichen Person in 53 widersprechen, um von der sehr eigenthümlichen der Parallelfigur in 52 zu schweigen. Aber mehr noch; wenn Strube (S. 21) und Brunn (S. 13) aussprechen, man könnte bei dieser Figur an Aphrodite denken, wie dies Stephani[b]) wirklich gethan hat, und wenn sie diesen Namen verwerfen, nicht etwa des Charakters der Figur an sich wegen, sondern aus anderen guten Gründen, welche in der Gesammtcomposition liegen, sollte da der Typus wirklich als so ausgesprochen matronal zu gelten haben? Kora aber in einer hohen, ernsten, reif jugendlichen Frauengestalt zu erkennen steht gewiß Nichts im Wege, weder wenn man sich an die beiden Vasenbilder allein hält, deren Maler bei ihrer Kora-Persephone grade so gut an die Gattin des Hades wie an die Tochter der Demeter, an jene wie an diese, gedacht haben können, noch auch wenn man in weiterem Monumentenkreise Umschau hält, in welchem »die zwei Göttinnen« (τὼ θεώ), wie mehrfach schon oben bemerkt, einander so oft genähert erscheinen, und zwar Kora wenigstens eben so oft der Matronalität der Mutter wie diese der Jugendlichkeit der Tochter.

Wenn hiernach schwerlich mit Recht behauptet werden kann, daß die fragliche Figur ihrer Gestalt nach Kora-Persephone nicht sein könne, so empfiehlt es sich aus folgenden Gründen, sie in der That mit diesem Namen zu belegen. Erstens würde Koras Abwesenheit bei dieser Handlung, bei welcher sie in so überwiegend vielen Fällen mit der Mutter zusammen dargestellt ist, in fast allen Vasengemälden dieser Gruppe der reichen Entwickelung um so auffallender sein, je mehr diese für eine ganze Anzahl von, wenigstens zum Theil durchaus nicht besonders wichtigen Nebenfiguren Raum fanden. Daß Kora in den Vasenbildern dieser Classe so gut fehlen könne wie sie in denjenigen der Gruppe II. fehlt, beweist das petersburger Bild 51; aber andererseits beweist das neapeler Bild 50, daß sie von den Darstellungen der späten Stilarten nicht etwa als principiell ausgeschlossen gelten darf. Zweitens finden wir sie nun in 52 und 53 an wesentlich derselben Stelle der Composition wieder, welche sie schon in I. 6 und 7 und dann so gut wie ständig in allen Bildern der Gruppen III. und V. und auch in 50 einnimmt, hinter dem Wagen des Triptolemos, neben welchen Demeter deshalb hat zur Seite treten müssen, weil er in die Vorderansicht gerückt ist. Nichts desto weniger ist die in den reihenweise componirten Vasengemälden stets wiederkehrende Abfolge der drei Hauptfiguren: Demeter, Triptolemos, Kora, auch hier in

a) Vergl. außer der neuen Originalpublication im Atlas Taf. XVI. No. 15 z. B. diejenige bei Arneth, Die antiken Gold- und Silbermonumente des k. k. Münz- u. Antikencabinets zu Wien Beilage 1, welche Conze in seinen »Vorlegeblättern« Serie I. Taf. VI. 1. wiederholt hat.

b) Compte-rendu etc. pour l'année 1862 S. 61 Note 1. Früher (a. a. O. pour 1859 p. 109) hatte derselbe die Figur als Hora benannt, in beiden Fällen aber natürlich keine Matrone erkannt.

einer wenigstens sehr starken und gewiß weder schwer zu erklärenden noch zufälligen Reminiscenz festgehalten und diese Reminiscenz wird besonders in 52 noch durch die hinter Demeter angebrachte Hekate verstärkt.

Drittens finden wir Kora zunächst in 53, »indem sie in der Rechten einen Kranz hält, offenbar in der Absicht, das Haupt des Triptolemos damit zu schmücken« (Brunn a. a. O. S. 12)[a]), in einer Handlung wieder, in welcher oder in deren genauer Analogie wir sie bereits auf mehren der früher betrachteten Vasen angetroffen haben und welche sich auch über den Kreis der Vasenmalerei hinaus, so ganz augenscheinlich in dem großen eleusinischen Relief (s. unten: Plastische Monumente B. und vergl. Atlas Taf. XIV. No. 8) wiederfindet. Es ist von diesem von Kora zur Schmückung des Triptolemos bereit gehaltenen Kranze (III. 21) und seinen Analogis, der Perlenschnur (III. 17), der Taenie (V. 39) und der einzelnen Blume (schon in I. 6 u. 7) schon oben (S. 539 u. 544) gesprochen worden und es braucht hierauf nicht zurückgekommen zu werden. Anders denn als eine Liebesgabe beim Abschied oder als die künstlerische Vergegenwärtigung eines freundlichen Abschiedsgrußes kann Niemand den Kranz in 53 erklären, er möge die ihn haltende Figur Kora oder Polymnia oder sonstwie benennen.

Daß aber die entsprechende Figur in 52 durch diejenige in 53 bestimmt werde, wird nach dem Bekanntwerden des letztern Vasenbildes schwerlich noch Jemand bestreiten, obwohl sie etwas anders bewegt und mit der ihr beigesellten Figur etwas anders gruppirt ist, als jene. Strube (S. 100) und Brunn (S. 12) haben denn auch gewiß richtig Beide als identisch behandelt und mit guten Gründen die früher auf sie angewendeten Namen einer dritten Hore und der Aphrodite abgelehnt, auf welche die Vergleichung mit 51 führen konnte, während sie durch 53 bestimmt genug ausgeschlossen wird (Brunn S. 13).

Und wenn nun Strube wie Brunn, der Eine auf den Gesichtsausdruck der Figur in 53, der Andere auf die ganze Haltung derselben in beiden Bildern mehr Gewicht legend, jener den in ihr ausgesprochenen »Kummer« oder »die leise Trauer«, dieser »mehr persönliche Theilnahme an dem Geschicke des Triptolemos, als alle andern« Figuren zeigen, hervorhebt, kann man das Eine wie das Andere für Kora als unpassend erklären, als so schwer erklärlich, daß man sich hierdurch zu der Annahme einer Mutter gedrängt fühlen müßte? Doch wohl schwerlich, um so weniger, da diese Mutter als Göttin (Muse Polymnia) wenigstens eben so feste Zuversicht auf die von Demeter ausgehende, unter Zeus' Schutze stehende Sendung des Triptolemos haben mußte wie Kora, während umgekehrt es dieser so gut ansteht, bei einem Abschiede vor einem so großen Unternehmen, einem Abschiede, welchem sie durch die Darreichung des Kranzes theilnahmevollen und freundlichen Ausdruck giebt, leise zu trauern, wie jener.

Dazu kommt aber noch ein Anderes. Die weibliche Figur, welche, eine Blumenranke in der Hand mit aufgestütztem Fuß in abwartender Stellung (wie der gegenüber entsprechende Hermes) in 52 der angeblichen Polymnia gesellt ist und von ihr angeredet wird, ist nebst der unter ihr sitzenden, ganz gleichartigen, welche die eine Schlange am Wagen des Triptolemos tränkt, von Strube (S. 20)

a) Vergl. auch Strube a. a. O. S. 100.

und Brunn (S. 11 f.), wie früher auch von Stephani[a]) als Hora erkannt worden. Ohne Zweifel mit Recht; die in 51 links angebrachten, inschriftlich (HΩPAI) beglaubigten Horen sind in 52 auf die rechte Seite des Bildes versetzt worden, wo in 51 eine der obern, stehenden, der Composition nach so gut wie gleiche Person als Peitho (ΠEIΘΩ) gemalt ist. Die beiden Horen in 52 aber erscheinen auch in 53 wieder, nur daß die untere, sitzende, anstatt die Schlange zu tränken, ihr oder dem Triptolemos einen Zweig mit der Rechten entgegenhebt, den sie ähnlich, als Attribut, hält wie die Horen in 51 Kornhalme und daß, was ungleich wichtiger ist, die obere, anstatt in zuwartender Stellung zu beharren, zu der Polymnia-Kora herangetreten ist, ihr den rechten Arm vertraulich um die Schulter gelegt hat und, mit der Bewegung der Linken ihre Rede begleitend, zu ihr spricht. Die Horen an sich, welche trotz ihrer Zweizahl mit den attischen Namen Thallo und Karpo, auf welche nichts Besonderes hinweist, zu belegen[b]) schwerlich gerechtfertigt ist, die Horen an sich und in dienender Stellung, wie sie in 51 und 52 erscheinen, machen in diesem Kreise und da wo es sich um die bevorstehende Aussaat des ersten Getraides handelt, als πολυάνθεμοι, ἀγλαόκαρποι u. s. w. nicht die mindeste Schwierigkeit und es bedürfte, um sie zu verstehn und gerechtfertigt zu finden, kaum der Nachweisungen ihrer bezeugten Verbindungen mit Demeter und Kora[c]). Anders aber verhält es sich mit der Hore, welche in 53 die Polymnia-Kora umfaßt. Es dürfte schwer sein, nachzuweisen, wie eine Hora zu dieser Vertraulichkeit mit der Muse Polymnia, sei es an sich, sei es als der Mutter des Triptolemos gelangt sein sollte. Anders verhält es sich mit Kora. Allerdings werden erst in orphischer Poesie die Horen Περσεφόνης συμπαίκτορες, Kora die συμπαίκτειρα der Horen genannt[d]), allein die Vorstellung, daß die Horen wie im homerischen Hymnus (vs. 5 u. 417 sqq.) die Okeaniden als vertraute Genossinnen und Spielgefährtinnen Koras aufgefaßt werden, ist so natürlich, daß Gesner ohne Zweifel mit Recht schreiben konnte[e]): Horae, puellae floridae aetatis, quibuscum colludere Proserpinam decet. Daß aber eine solche Genossin und Spielgefährtin in dem Augenblicke, wo Kora dem scheidenden Triptolemos offenbar mit bewegtem Herzen — an Liebe braucht man dabei nicht zu denken — einen Kranz als Abschiedsgabe reichen will, zutraulich zu dieser herangetreten ist und ihr den Arm um den Nacken gelegt hat, das hat gewiß nichts Anstößiges und Überraschendes.

Von erotischen Beziehungen unter den in diesen Vasenbildern dargestellten Personen, wie solche Strube (S. 18. 20 f.), allerdings unter dem Einflusse seiner

---

a) Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 109, anders (Peitho) 1862 S. 61 Note 1 unter dem täuschenden Scheine der Identität der gleich componirten Peitho in 51.

b) Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1862 S. 59.

c) Vergl. besonders Zoëga im Texte zu tav. 92—94 der Bassirilievi di Roma, Preller, Griech. Mythol. I.² S. 376, Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 108 f. mit den Noten.

d) Orph. hymn. XLIII. vs. 7. ed. Hermann:

Περσεφόνης συμπαίκτορες, εὖτέ ἑ Μοῖραι
καὶ Χάριτες κυκλίοισι χοροῖς πρὸς φῶς ἀνάγωσιν κτλ.

und hymn. XXIX. vs. 9: (Περσεφόνη)

Ὡρῶν συμπαίκτειρα, φαεσφόρος, ἀγλαόμορφε κτλ.

e) Zu Orph. hymn. XXIX. 9. Vergl. auch Förster, Ann. dell' Inst. von 1873 p. 82.

unglücklichen Thaliahypothese nicht nur für Zeus in 52 in Beziehung auf Thalia, sondern auch für Demeter in 51 in Beziehung auf Triptolemos annehmen zu müssen glaubte, wissen wir nicht allein Nichts aus litterarischer Überlieferung, sondern brauchen wir auch Nichts aus den vorliegenden Bildern herauszulesen. Am wenigsten aus der Aphrodite, welche in 51 inschriftlich (ΑΦΡΟΔΙΤΗ) beglaubigt, in 53 in der obern Reihe durch den ihr beigegebenen Schwan bezeichnet[a]), anwesend ist, im erstern Falle von Eros und Peitho (ΠΕΙΘΩ), im letztern von dem mit dem Schwan spielenden Eros allein begleitet. Denn ohne allen Zweifel hat Stephani[b]) Recht, wenn er die Aphrodite zunächst in 51 (dasselbe aber gilt von 53) hier in ihrer Eigenschaft als »Göttin des Frühlings und Beschützerin seines Blumenflores« als anwesend bezeichnet und selbst[c]), mit weiterer Berufung auf das von Preller[d]) Zusammengestellte, Aphrodites Beziehungen zu Blüthe und Gedeihen der Vegetation und des Erdenlebens hervorhebt. In der That braucht man an nichts Anderes zu denken, um die Darstellung dieser Göttin, welche selbst die Beinamen Ἄνθεια, Ζείδωρος, Ἠπιόδωρος, Εὔκαρπος und Δωρῖτις führte, unter deren Tritten das Gras aufwächst[e]) und welche Chariten und Horen mit in Frühlingsblumen gefärbten Gewändern schmücken, Chariten und Nymphen umspielen[f]), in dem hier in Rede stehenden Kreise und bei dem hier vergegenwärtigten Acte völlig motivirt zu finden[g]). Und daran wird auch Nichts geändert, wenn sie von Eros (53) oder selbst von Peitho neben diesem (51) begleitet erscheint; denn diese Begleitung ist ihr so gewöhnlich, daß die Maler, obgleich Brunn a. a. O. anderer Meinung zu sein scheint, sicherlich keine besondere Absicht mit ihrer Darstellung verbunden haben, während man eher sagen könnte, es würde eine bestimmte Absicht vorliegen, wenn sie weggelassen wäre.

Auch die anderen Personen, welche wir in den vier Bildern um die Hauptgruppe angesammelt finden, können keine Schwierigkeit machen. Zunächst nicht Zeus in 52, dem wir schon in V. 49 begegnet sind und der hier unter denselben Gesichtspunkten wie dort, als höchster Lenker aller Schicksale, als Führer der Horen, als Verleiher von Segen und Gedeihen leicht aufzufassen ist. Wie wenig Veranlassung vorliegt, ihm eine andere und nähere Beziehung zu der Haupthandlung zuzusprechen, ergiebt sich schon aus dem Umstande, auf welchen auch Brunn nach Strubes Notiz (a. a. O. S. 12) hingewiesen hat, daß Zeus in beinahe ganz übereinstimmender Gestalt und offenbar als unmittelbar nicht betheiligter Zuschauer in einem Vasengemälde mit dem Marsyasmythus[h]) vorkommt. Eben so wenig Schwierigkeit wie Zeus macht der in 52 ihm gesellte Hermes, welcher an anderer Stelle in 50 und 53 wiederkehrt. Als den, welcher in Zeus' Auftrage Triptolemos auf seiner Fahrt geleitet, findet er sich in allen Gruppen von Vasenbildern dieses

a) Vergl. Brunn a. a. O. S. 14, besonders aber Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1863 S. 62—77, 1864 S. 203, 1870/71 S. 59.

b) Compte-rendu etc. pour l'année 1862 p. 60.

c) Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 113 sq.

d) Griech. Mythol. I.² S. 270 f.

e) Hes. Theg. vs. 195.

f) Kypria fragm. 3 Welcker b. Athen. XV. p. 682. e.

g) Vergl. auch Brunn a. a. O. S. 15.

h) Abgeb. Arch. Ztg. v. 1869 Taf. 17.

Kreises wieder (s. I. 4, II. 16, V. 45 und oben S. 549); es liegt in seiner Darstellung in diesen drei Vasen der VI. Gruppe also nicht einmal ein neuer Gedanke. Wohl aber ist er in seinen verschiedenen, den Moment der Abfahrt ruhig abwartenden Stellungen hier sinnreich verwendet und namentlich ist es interessant zu sehn, wie er in 52 als Diener oder Zugeordneter des Zeus den Kreis der dienenden Gestalten abschließt, welche hier wie schon oben bemerkt (S. 556) die in der Mitte zusammengefaßten vier Hauptpersonen: Zeus, Demeter, Kora, Triptolemos, je eine einer Hauptperson beigesellt (Hekate der Demeter, eine Hore, die Schlange tränkend, dem Triptolemos, die zweite der Kora und Hermes dem Zeus), rings umgeben.

Auch Dionysos, welcher in 50 in der untern Reihe mit Thyrsos und Kantharos ausgestattet und von einem vor ihm knienden Satyrn, welcher ihm eine Fruchtschale darbietet, bedient dasitzt, ist uns bereits in der Kylix des Hieron 49 begegnet und es liegt kein Grund vor, seine Anwesenheit in dem Bilde 53 anders motivirt zu denken, als dort (s. oben S. 550). Daß der Gott hier jugendlich und nackt auf einem Felle sitzend gemalt ist, während er dort bärtig und bekleidet erscheint, versteht sich nach dem Stil beider Gefäße von selbst und begründet gewiß keinen Unterschied in der Bedeutung.

Auch Apollons Anwesenheit bei der Aussendung des Triptolemos in 50 und 53 ist leicht zu motiviren, wenn man sich an seine Eigenschaft als Zeitiger der Feldfrüchte, an den Apollon Θαργήλιος sowie daran erinnert, daß er bei seiner Epidemia den Sommer und den Erntesegen brachte und als Opfergabe das χρυσοῦν θέρος empfing[a]). Daß der Gott außerdem durch sein Heiligthum an der heiligen Straße nach Eleusis bei dem heutigen Daphni zu dem eleusinischen Cultus in Beziehung stand[b]), darf dabei ebenfalls veranschlagt werden, wie denn überhaupt nicht wohl abzusehn ist, warum und mit welchem Rechte man mit Brunn (a. a. O. S. 15) den Nachweis solcher mythologischen und Cultusbeziehungen der in diesen Vasenbildern verbundenen Personen verschmähen sollte, falls sie sich in so leichter und ungezwungener Weise ergeben, wie dies hier durchweg und auch für die in 53 dem Bruder beigesellte Artemis der Fall ist, welche schon in 48 vorkommt und hier nicht anders motivirt zu werden braucht, als dort (oben S. 545), falls man es nicht vorzieht, ihre Anwesenheit hier aus der so ungemein häufigen, den Vasenmalern fast zur Gewohnheit gewordenen Verbindung der beiden Letoïden, also ähnlich wie die Hinzufügung der Peitho zur Aphrodite in 51, der Amphitrite zu Poseidon in V. 49 zu erklären. Und somit bleibt nur noch der mit Thyrsos, Syrinx und Pantherfell ausgestattete und eben hierdurch charakterisirte Pan übrig, welcher in 53 als ruhiger Beobachter hinter der Gruppe der Kora mit der Hora dasteht, sowie die Satyrn in 51 und 53, in Betreff welcher Figuren wohl gewiß Strube (a. a. O. S. 19) und Brunn (a. a. O. S. 11) beizutreten ist, welche dieselben als zur Charakterisirung und Belebung des Locals oder der freien Natur hier wie in so vielen anderen Vasengemälden dieses Stils hinzugefügt betrachten[c]), ohne daß ihnen für den poetischen Inhalt der Composition irgend eine tiefere Bedeutung beizulegen ist.

Schließlich ist noch zu bemerken, daß auch in diesen Bildern, 51 ausgenom-

a) Vergl. Preller, Griech. Mythol. I.² S. 201.
b) Vergl. Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 118. Note 3.
c) Anders Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 102, 1862 S. 60.

men, so wenig wie in allen früheren das Local der Scene in bestimmter Weise charakterisirt ist. In 51 aber wird dasselbe durch einen, allerdings nur ganz allgemein dargestellten Fluß, welcher sich über den ganzen Vordergrund hinzieht und dem ΝΕΙΛΟΣ beigeschrieben ist, in unzweideutiger Weise als Aegypten bezeichnet. Es handelt sich also hier um einen Synkretismus der attischen Sage mit der aegyptischen, welche, wie sie Diodor[a]) überliefert hat, Osiris eigentlich an die Stelle des Triptolemos setzt und jenen diesen auf seinem Zuge nur mitnehmen läßt. Daß nicht eben dieses dargestellt sei, ist augenscheinlich und bereits richtig von Stephani[b]) hervorgehoben, vielmehr hat der Künstler in seinen Figuren selbst und in ihrer Handlung ganz den attischen Mythus beibehalten und den Ansprüchen der Aegypter oder Aegyptologen nur dadurch Rechnung getragen, daß er den attischen Mythus auf aegyptischem Boden localisirte, und weiter vielleicht (s. oben S. 554) dadurch, daß er den Triptolemos durch ein einigermaßen orientalisches Costüm dem Osiris annäherte. Zur weiteren Bezeichnung Aegyptens hat er möglicherweise die Katze mit einem Vogel im Maule unmittelbar über dem Neilos angebracht, da ja die Verehrung, welche die Katzen in Aegypten genossen, allgemein bekannt ist. Wenigstens ist dies, daß eine Katze gemeint und der angegebene Grund den Künstler zu ihrer Anbringung veranlaßt habe, wie auch Stephani früher[c]) annahm, ungleich wahrscheinlicher als dessen spätere Annahme[d]), das Thier solle ein Panther sein und an den nahen Zusammenhang der Demeter mit Dionysos erinnern oder aus der Verschmelzung der Demeter mit Rhea herstammen, welche — aber als Kybele — von Panthern oder Löwen umgeben zu sein pflege. Daß dieses Thier so gar keine Bedeutung habe, wie Strube (a. a. O. S. 19 Note) meint, ist nicht anzunehmen und daß es nach Stephani (a. a. O. 1862) in erster Linie bestimmt sei, eine Lücke in der Composition zu füllen, leuchtet auch nicht recht ein; diese Lücke wäre wenigstens eine äußerst geringfügige und leicht durch ein paar Pflanzen mehr am Flußufer zu füllen gewesen.

Auf ein paar nur scheinbar auf den Mythus von Triptolemos' Aussendung bezügliche und irrig auf denselben bezogene Vasenbilder soll weiterhin zurückgekommen werden.

---

2. Plastische Monumente.

Ein Paar Einzelstatuen des Triptolemos, die eine in dem Triptolemostempel über der Kalirrhoe in Athen[e]), die andere vor dem Demetertempel in Enna auf Sicilien[f]), von denen wir die Situation nicht genau kennen, welche aber auf den

---

a) Diod. Sicul. I. cap. 17 sqq. Vergl. Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 80.

b) Compte-rendu etc. pour l'année 1862 S. 58.

c) Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 101.

d) Compte-rendu etc. pour l'année 1862 S. 61.

e) Pausan. I. 14. 1. Ναοὶ δὲ ὑπὲρ τὴν κρήνην ('Εννεάκρουνον) ὁ μὲν Δήμητρος πεποίηται καὶ Κόρης, ἐν δὲ τῷ Τριπτολέμου κείμενόν ἐστιν ἄγαλμα.

f) Cic. in Verr. II. iv. 49. § 110. Ante aedem Cereris in aperto et propatulo loco signa duo sunt, Cereris unum, alterum Triptolemi, et pulcherrima et perampla . . . . Insistebat in manu Cereris dextra simulacrum pulcherrime factum Victoriae etc.

Mythus der Aussendung zu beziehn, wie schon Stephani[a]) bemerkt hat, kein Grund ist, sind hier nur vorweg zu erwähnen.

Die mit größerer oder geringerer Sicherheit auf die Aussendung des Triptolemos zu beziehenden plastischen Monumente, welche wir bisher kennen, sind die folgenden:

A. Marmorgruppe des Praxiteles, zu Plinius' Zeit in den Servilianischen Gärten in Rom, von Plinius N. H. XXXVI. 23 mit den Worten: »Romae Praxitelis opera sunt Flora, Triptolemus, Ceres in hortis Servilianis« bezeichnet[b]).

B. Großes, 1859 in Eleusis gefundenes Marmorrelief, jetzt in dem Museum der Patissiastraße in Athen[c]). S. Atlas Taf. XIV. No. 8.

C. Kora und Triptolemos, Relieffragment ebendaher und ebendaselbst aufbewahrt[d]). S. Atlas Taf. XIV. No. 4.

D. Kora und Triptolemos, Relieffragment ebendaher im Museum des Louvre[e]). S. Atlas Taf. XIV. No. 3.

E. Sarkophagrelief in Wilton-house, Wiltshire[f]). S. Atlas Taf. XV. No. 3 nach der neu für das Corpus sarcophagorum gemachten Zeichnung.

F. Silberschale aus Aquileja im k. k. Münz- und Antikencabinet in Wien[g]). S. Atlas Taf. XVI. No. 11.

G. Thonlampe der Kestnerschen Sammlung in Hannover, angeführt von Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 89. No. 70.

H. Demeter, Kora und Triptolemos. Terracottenrelief aus Campanas Sammlung[h]).

Was zunächst die Gruppe des Praxiteles anlangt, kann man ja allerdings nicht beweisen, daß sie, von der wir Nichts als die Namen der dargestellten Personen erfahren, auf die Aussendung des Triptolemos bezüglich gewesen sei; aber Niemand kann läugnen, daß dies eine große Wahrscheinlichkeit für sich habe, namentlich wenn man die dauernde Popularität dieses Mythus bedenkt, welche uns die Monumente, vorab die Vasenbilder verbürgen. Mit der Annahme des Gegenstandes

---

a) Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 80 sq.

b) Vergl. oben S. 432 f. und die neuere Litteratur in der Anmerkung zu No. 1198 meiner »Schriftquellen«, wo zu Stephani im Philol. V. S. 177 nach Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 81 nachzutragen und das Citat der Archaeolog. Zeitung 1866 S. 249 in S. 227 zu berichtigen ist.

c) Früher im Theseion, s. Kekulé, D. ant. Bildwerke im Theseion No. 67. Zu der hier verzeichneten Litteratur ist nachzutragen: Flasch im Bull. dell' Inst. von 1872 p. 8, Bötticher im Verzeichniß der Gypsabgüsse in Berlin 2. Aufl. S. 70 ff., Schöne, Griech. Reliefs aus athen. Sammlungen S. 30 und oben S. 426 f.

d) Vergl. oben Cap. VII. Relief 2. Note d.

e) Vergl. oben Cap. VII. Relief 3. Note a.

f) Vergl. oben Cap. VII. Relief 15. Note b.

g) Vergl. v. Sacken u. Kenner, D. Sammlung der k. k. Münz- und Antikencabinets in Wien S. 335. No. 41 und die hier angef. Litteratur; abgeb. Mon. dell' Inst. III. tav. 4 und bei Arneth, Die ant. Gold- und Silbermonumente des k. k. Münz- u. Ant.-Cab. Taf. 2 und Beilage A., Conze, »Vorlegeblätter« Serie I. Taf. VI. 2.

h) Vergl. oben Cap. VII. Relief 17. Note d.

hangt denn auch die Bestimmung der bei Plinius als »Flora« bezeichneten Figur zusammen. Die Meinungen sind hauptsächlich darüber auseinander gegangen, ob die überlieferte Lesart in Cora, resp. Kora zu ändern sei, oder nicht. Daß in den Handschriften kein Anlaß und Anhalt zur Änderung gegeben sei, muß anerkannt werden, es wird also darauf ankommen, wie das Überlieferte zu verstehn sei. Wenn nun Welcker[a]) die plinianische Flora als die griechische Chloris versteht, »die Göttin des Grünens, welche sich an die Seite des Triptolemos schickt, dem das Grün auf dem Fuße nachfolgt«, so hat er den gewichtigen Einwand Stephanis[b]), daß Chloris nicht allein in keinem einzigen Triptolemosmonumente nachweisbar, sondern von den antiken Künstlern überhaupt höchst selten dargestellt worden sei, schwerlich erwogen. Aber auch die von Urlichs[c]) vermuthete Hora floribus ornata vel sertum manibus aut veste tenens, würde, abgesehn davon, daß, wie Stephani a. a. O. bemerkt, Hora ein den Abschreibern geläufiges Wort war, bei dem eine Corruption in Flora wenigstens nicht nahe lag, nur neben Kora wie in den Vasenbildern 52 und 53, schwerlich anstatt der Kora der Demeter gegenüber in einer Marmorgruppe Wahrscheinlichkeit für sich haben. Vermuthlich liegt die Sache einfacher. Hatte Praxiteles wie die Maler der Vasenbilder III. 21. VI. 52 und wie der Meister des eleusinischen Reliefs B. die der Demeter gegenüber befindliche, wahrscheinlich jugendliche Figur als Kora mit einem für Triptolemos bestimmten Kranz in den Händen dargestellt, also so wie sie sich auch Urlichs gedacht hat, so war sie für Athen, auch wenn sie kein weiteres Attribut führte, als Kora sehr wohl verständlich; zugleich aber lag für römische Augen Nichts näher, als sie für Flora mißzuverstehn und somit als Flora zu bezeichnen. Es wird also an dem bei Plinius Überlieferten Nichts zu ändern, aber gleichwohl unter seiner Flora Kora zu verstehn sein, wobei just an die »neu erstandene« mit Gerhard[d]) zu denken keine Nöthigung vorliegt. Wenn wir aber demnach in der praxitelischen Gruppe den Dreiverein derjenigen Personen wiederfinden, auf welche in den meisten Vasenbildern die Darstellung der Aussendung des Triptolemos beschränkt ist und welche in der That die zur Vergegenwärtigung des Mythus allein nöthigen sind, so wird man anerkennen, daß hierdurch die Wahrscheinlichkeit, daß dieser Mythus der Gegenstand der praxitelischen Gruppe war, bis fast zur Gewißheit gesteigert wird.

Um das große eleusinische Relief B. hat sich bereits eine nicht unbedeutende Litteratur gesammelt, auf deren Einzelheiten hier ohne Weitläufigkeit nicht eingegangen werden kann. Auch wird dies kaum nöthig sein, da mehre der über dieses Kunstwerk ausgesprochenen Ansichten auf falschen Voraussetzungen beruhen. Dies gilt zunächst von Bötticher[e]), welcher in der Jünglingsfigur zwischen den beiden Frauen einen von ihm so genannten παῖς ἀφ' ἑστίας, in den Frauen Priesterinnen erkennen will. In Betreff dieses s. g. π. ἀ. ἑ., richtiger παῖς μυηθεὶς ἀφ' ἑστίας oder ὁ μυούμενος ἀφ' ἑστίας genügt es auf die erschöpfende Behandlung

a) Alte Denkm. V. S. 119 ff.; vergl. Griech. Götterl. III. S. 126. Note 4.

b) Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 81.

c) Obss. de arte Praxitelis p. 13 nach O. Müllers (Handb. § 357. 4) und Brunns (Künstlergesch. I. S. 337) Vorgange.

d) Abhh. üb. d. Bilderkreis v. Eleusis II. (Ges. akad. Abhh. II.) S. 369.

e) Archaeol. Ztg. v. 1860 S. 99*, Verz. d. Gypsabg. in Berlin 2. Aufl. S. 70 ff.

Böckhs zum Corp. Inscr. Gr. I. p. 445 sq. zu verweisen. Wenn dieser (p. 446) ohne Zweifel richtig sagt: ut paucis defungar, ὁ ἀφ' ἑστίας μυηθεὶς ipsi foco proximus adstans ex hoc initiabatur a ministris sacris ritu sanctiore, credo in ipsius foci gradus ascendens, so sieht ein Jeder, daß von dem Charakteristischen dieser Caeremonie in dem Relief nicht die geringste Spur ist. Aber auch wenn Flasch[a]) an ein Votivrelief denkt, welches zur Erinnerung an einen Sieg in den Kampfspielen von Eleusis geweiht sei, deren Preis in Gerste bestand, wie von Aristides und sonst[b]) bezeugt wird, so wird es genügen, hervorzuheben, daß sich der Gerstenpreis doch offenbar nur nach Analogie des Ölpreises der Panathenaeen[c]) denken läßt, also etwa in so und so viel Medimnen heiliger Gerste bestanden haben muß, deren Übergabe durch eine Handvoll Körner (wenn diese sich überhaupt erkennen ließe) nimmermehr dargestellt werden konnte. Ebenso war Stephani[d]) falsch berichtet, daß »le personnage en question (die männl. Figur) semble offrir a une des déesses un vase ou un panier«, woraus sich bei ihm die Ansicht entwickelte, es könne sich hier wie in der Gemme Denkm. d. a. Kunst II. 99. a.[e]) um Demeter und Plutos handeln. Irgend ein Gefäß oder Korb aber ist so augenscheinlich nicht vorhanden, daß darüber wie über eine Rolle, welche sich Gerhard[f]) in der Hand der Frau links »denkt«, jedes weitere Wort überflüssig ist. Ganz dasselbe gilt von der hier und da aufgetauchten Annahme, die Frau übergebe dem Jüngling »Samenkörner«, und wieder dasselbe von der Behauptung Welckers[g]), es handele sich um einen Handschlag, die Hand der Frau sei »ganz so gebildet, als wolle sie sie sanft und ohne alle Feierlichkeit in die des Iakchos fallen lassen«. Wem in Betreff der Bewegungen der beiden in Frage kommenden Hände sein eigenes Auge nicht genügt, der überzeuge sich aus der genauen Schilderung derselben bei Kekulé (a. a. O.), daß sich nicht bezweifeln läßt, die Frau sei im Begriffe aus der halbgeöffneten Hand dem vor ihr stehenden Jüngling Etwas zu reichen und er, Etwas zu empfangen. Dies Etwas ist allerdings im Marmor nicht dargestellt, ich muß aber bei der von Anfang an[h]) ausgesprochenen Behauptung stehn bleiben, daß es nichts Anderes als ein Ährenbüschel gewesen sein kann. Über der Abbildung des Reliefs im Atlas Taf. XIV. No. 8 sind als 8 a. und b. die Hände der Demeter und des Triptolemos von den Vasenbildern No. 52 und 53 gezeichnet. Wer diese Hände und ihre Bewegungen, namentlich diejenigen der Poniatowskyvase (52 = 8. a.) mit den Händen des Reliefs und ihre Bewegungen und gegenseitige Stellungen vergleicht, der muß, wie mir scheinen will, zu der Einsicht gelangen, daß es sich im Relief wie in den Vasenbildern um die Überreichung und Empfangnahme eines leichten Ährenbüschels,

a) Bull. dell' Inst. v. 1872 p. 8.

b) Aristid. Eleusin. Vol. I. p. 417. ed. Dind. ἀγῶνά τε γυμνικὸν γενέσθαι πρῶτον Ἐλευσῖνι τῆς Ἀττικῆς καὶ τὸ ἆθλον εἶναι τοῦ καρποῦ τοῦ φανθέντος, vergl. Hermann, Gottesd. Alterth. § 55. 39.

c) Hermann a. a. O. § 54. 19, vergl. die Inschrift Ἐφημ. ἀρχ. v. 1839 S. 167. No. 136. Jahn, Einl. in das Vasenverz. in München p. CI. sq.

d) Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 106. No. 2.

e) Vergl. oben S. 506 f.

f) Archaeolog. Ztg. a. a. O.

g) Alte Denkm. V. S. 111.

h) Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. v. 1860 S. 170, 1861 S. 139 f.

drei bis vier Ähren handelt und um nichts Anderes handeln kann. Daß aber diese Ähren nicht in Marmor ausgeführt waren, möchte man für beinahe selbstverständlich erklären; auch in Erz konnten sie nicht wohl angefügt werden, weil die Halme hinter der Hand der Frau liegen mußten, und sie sind nicht in Erz angefügt gewesen, wie das Fehlen jedes Bohrlochs erweist. Aber wen kann es stutzig machen, wenn behauptet wird, die Ähren seien durch Malerei ausgedrückt gewesen, seitdem die nachweislichen Beispiele für die Ergänzung viel umfangreicherer und wesentlicherer Gegenstände durch Malerei in den Reliefen der besten griechischen Kunstzeit sich täglich vermehren?[a]) Daß aber Welckers Behauptung (a. a. O. S. 117), selbst für eine Ähre sei kein Raum in dem Relief, vollkommen nichtig ist, davon kann sich Jeder durch den einfachsten Versuch überzeugen. Grade so verkehrt wie Welckers Behauptungen über die Hände der besprochenen Figuren ist diejenige über die Hand der hinter dem Jünglinge stehenden Frau (a. a. O. S. 111), welche diese demselben liebevoll auf den Kopf legen und dadurch anzeigen soll, er sei der Ihre, gehöre zu ihr. Hier aber ist die Verkehrtheit einfach zu beweisen, da nicht allein die Bewegung der Hand, sondern ein Bohrloch vor der Stirn des Jünglings und der Umstand, daß seine Haare oberwärts nicht wie weiter nach unten ausgearbeitet sind, wie auch Kekulé (a. a. O. S. 34), Michaelis[b]) folgend, richtig bemerkt hat, unwiderleglich darzuthun scheinen, daß die Frau dem Jüngling einen (metallenen) Kranz aufsetze und die Hand bereits wieder in die Höhe zu heben im Begriffe sei. Und folglich ist allerdings, was Welcker läugnet, ein Act dargestellt und nicht, was er behauptet, eine Idee, »die der innigen Verbindung der drei Personen, des mythischen Bandes, das sie zusammenhielt«. Und wenn der dargestellte Act nun darin besteht, daß die eine Frau dem Jünglinge ein Ährenbüschel überreicht, während die andere, hinter ihm stehende ihn bekränzt, dann wird man doch in der That, ganz abgesehn von der eleusinischen Provenienz des Reliefs und von der Übereinstimmung der Frau links mit einem der schönsten statuarischen Demetertypen (oben S. 428 u. 462), angesichts der Vasenbilder No. 52 und 53 und weiter der ganzen Classen III. u. V. (oben S. 537 u. 541) nicht in Abrede stellen können, daß es sich um die Aussendung des Triptolemos handele und daß die Frau vor dem Jünglinge Demeter, diejenige hinter ihm Kora sei!

Allerdings, das darf nicht übersehn und nicht verschwiegen werden, stehn dieser Erklärung, obwohl sie noch durch einige weiterhin zu erwähnende Umstände unterstützt wird, einige mehr oder weniger erhebliche Schwierigkeiten entgegen.

Erstens, daß Triptolemos hier zu Fuß erscheint, während er nicht allein in allen Vasengemälden, sondern auch in allen anderen Monumenten, welche ihn sicher angehn, auf seinem geflügelten Wagen sitzend oder doch neben demselben stehend dargestellt ist. Denn für ein Stehn des Triptolemos ohne Wagen kann weder das Relief Colonna[c]) angeführt werden, dessen Beziehung auf Triptolemos' Aussendung

a) Vergl. nur Michaelis, Der Parthenon S. 227, Friederichs, Bausteine S. 137 (in Betreff des Zeus im östl. Theseionfriese), Bursian, Allg. Encyclop. Sect. 1. Bd. 82. S. 455. Note 81 (in Betreff des gortynischen Reliefs Atlas Taf. I. No. 46).

b) Ann. dell' Inst. von 1860 p. 471.

c) Abgeb. in Welckers Zeitschrift Taf. II 1.

höchst problematisch, ja ganz unwahrscheinlich ist[a]), noch auch das Relief in Florenz[b]), in welchem, so gut wie in der Gemme Denkm. d. a. Kunst II. 99. a. schwerlich Triptolemos, dagegen wahrscheinlich Plutos zu verstehn sein wird. Nur die praxitelische Gruppe (A) kann man als Parallelmonument anführen, insofern für sie die Aussendung des Triptolemos als Gegenstand größere Wahrscheinlichkeit hat, als irgend etwas Anderes und als in ihr ein Wagen schwerlich vorauszusetzen sein wird, obwohl hierüber nicht abgesprochen werden kann. Faßt man aber das eleusinische Relief an sich in's Auge, so wird man leicht einsehn, daß sein, ohne Zweifel architektonisch oder tektonisch bestimmter, eng begrenzter Raum, welcher eben die drei Personen, so wie sie sind, zu fassen im Stande ist, für den Apparat des Flügelwagens keinen Platz bot. Der Künstler mußte diesen also unterdrücken und er durfte es, wenn er nur im Übrigen für hinreichende Klarheit des dargestellten Actes Sorge trug, was durch die Übergabe des Ährenbüschels durch Demeter und die Bekränzung durch Kora geschehn ist. Möglich, daß er daneben durch die Schuhe mit ausführlichem Riemenwerk, mit welchen er die Füße seines Jünglings bekleidete, an dessen bevorstehende Wanderung hat erinnern wollen[c]).

Die zweite Schwierigkeit liegt in der Jugendlichkeit des Triptolemos, der freilich nicht als »Knabe«, wie von mehren Seiten geschehn ist, wohl aber, wie ganz besonders die weichen und fülligen Formen seiner Beine und im Gegensatze dazu seine dünnen Arme beweisen, als Mellephebe bezeichnet werden muß. Auch für diese Jugendlichkeit kann man sich natürlich nicht mehr auf diejenigen Kunstwerke berufen, welche wie die oben angeführte Gemme und das florentiner Relief die bisher als Triptolemos, jetzt aber mit größerer Wahrscheinlichkeit als Plutos gedeutete Figur in völliger Kindes- oder Knabengestalt zeigen, wohl aber darauf, daß Triptolemos in allen rothfigurigen Vasenbildern sehr jugendlich, in nicht wenigen in so zarter Jugendlichkeit dargestellt ist, daß man seine Formen mehrfach »mädchenhaft« genannt hat und daß Vergil Georg. I. vs. 19 ihn gradezu als »unci puer monstrator aratri« bezeichnet. Wenn uns daher auch kein litterarisches Zeugniß aus guter griechischer Zeit dafür erhalten ist, daß die Aussendung des Triptolemos in seine frühere Jugend, sein Mellephebenalter gefallen sei, so dürfen wir doch gewiß aus der Darstellung der Vasenbilder und aus dem dieselbe bestätigenden und steigernden Ausdruck Vergils schließen, daß es eine dahin gehende Tradition nicht nur gegeben habe, sondern daß diese die herrschende gewesen sei. Es ist ja dies Nichts weniger als der erste oder einzige Fall, wo uns die Kunstwerke mehr lehren, als wir aus schriftlicher Überlieferung wissen[d]).

Mit dem Hinweis auf die frühe Jugend, in welcher Triptolemos hier dargestellt ist, ist zugleich ein Theil einer dritten Schwierigkeit gehoben, welche der Erklärung des eleusinischen Reliefs entgegensteht und welche darin liegt, daß Triptolemos von geringerer Größe erscheint, als die Göttinnen. Ist er ein noch nicht voll erwachsener Jüngling — und das ist er seinen Formen nach nicht, so ist es

a) Vergl. auch Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 88. Note 1.

b) Ann. e Mon. dell' Inst. von 1854 tav. 10. p. 76, Atlas Taf. XVI. No. 2, vergl. oben S. 516 f. u. S. 506.

c) Vergl. Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. v. 1861 S. 136.

d) Vergl. Welcker, Griech. Götterl. II. S. 125 und Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. v. 1861 S. 135.

schon hierdurch gerechtfertigt, daß er hinter dem Maße der Göttinnen zurücksteht.

Dazu kommt weiter, daß es fraglich ist, ob der Künstler Triptolemos als gleichen Wesens mit den Göttinnen, d. h. ebenfalls als ein göttliches Wesen und nicht vielmehr als einen Menschen, einen eleusinischen Königssohn hat darstellen wollen, als welcher er »nach dem Hange, symbolische Wesen in historische Personen zu verwandeln«[a]) in seinen Genealogien von Keleos, Metaneira, von Eleusin, Raros, Ikarios[b]) und in denjenigen Kunstdarstellungen gefaßt ist, welche ihn bei seiner Aussendung von seiner eleusinischen Familie und Verwandtschaft umgeben zeigen (oben S. 545 f.). Für eine solche Absicht des Künstlers dürfte eine gewisse Derbheit in den Körperformen sprechen, welche mehr als einen Erklärer des eleusinischen Reliefs veranlaßt hat, dem Jüngling einen Namen aus rein menschlichem Kreise zu geben, in ihm nicht einmal einen Heros oder Königssohn anzuerkennen. Faßte aber der Künstler des Reliefs Triptolemos nicht als Gott, sondern als Königssohn von Eleusis, so kann dies mitgewirkt haben, um ihn zu bestimmen, ihm ein minderes Körpermaß als den Göttinnen zu geben. Denn wenngleich man sich, worin ich früher geirrt habe, für das geringere Körpermaß des menschlich gedachten Triptolemos nicht auf die von Stephani[c]) behandelten Votivreliefe berufen darf, in denen Sterbliche von viel kleineren Körperverhältnissen viel größer gebildeten Gottheiten gegenüberstehn, so giebt es doch Beispiele dafür, daß Wesen eines niedern Ranges kleiner gebildet worden sind als die Hauptgottheiten, denen sie gesellt sind. So im Parthenonfriese die Figur neben Zeus und Hera (Nike oder Iris)[d]), in dem Friese des choragischen Denkmals des Lysikrates die rechts und links vom Dionysos sitzenden Satyrn, so Ampelos, Satyrn, Pan in Gruppen mit Dionysos, so außer den sämmtlichen Wesen des dionysischen Gefolges auch Ikarios und seine Frau in dem in mehren Wiederholungen erhaltenen Relief, von dem ein Exemplar in den Denkm. d. a. Kunst II.² No. 624 abgebildet ist.

Vielleicht hat aber ein drittes Moment entscheidender gewirkt als die beiden berührten, die Rücksicht auf eine künstlerische Composition, deren Rhythmus, wenn die drei Personen gleiches Maß gehabt hätten, nicht allein viel einförmiger geworden wäre, als er jetzt ist, sondern welcher unter jener Voraussetzung in dem gegebenen Raume so gut wie unmöglich geworden wäre, während jetzt die drei Figuren unter sehr vortheilhaft wirkendem Hervortreten der zwei Göttinnen in ihrem Gegenüber, auf das wohlthuendste zu einander geordnet und der gegebene Raum gefüllt ist, ohne überfüllt zu sein. So wie aber eben dieser gegebene und knapp genug zugemessene Raum den Künstler unter allen Umständen zwang, den Flügelwagen des Triptolemos zu unterdrücken, so mag er ihn auch veranlaßt haben, die ohne Zweifel vorhandene Tradition von großer Jugendlichkeit des Helden bei dem Beginne seiner Sendung und seine in der Poesie ausgeprägte Wesenheit nicht als Gott oder Agrardaemon, sondern als Königssohn klug zu benutzen, um demselben das geringere Körpermaß im Verhältniß zu den Göttinnen zu geben,

a) Welcker, Griech. Götterl. II. S. 471.

b) Vergl. die Zusammenstellung der Zeugnisse bei Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 75.

c) Der ausruhende Herakles S. 74.

d) Vergl. Flasch, Zum Parthenon-Fries S. 62.

auf welchem die Möglichkeit dieser Composition allein beruhte. Hat doch E. Braun[a] sogar die Knaben-(Kinder-)gestalt des vermeintlichen Triptolemos in dem florentiner Relief aus dem dem Künstler durch den Raum auferlegten Zwang abzuleiten versucht und darin die Zustimmung Anderer[b]) gefunden.

Wenn durch diese Bemerkungen die Schwierigkeiten, welche der Anerkennung des Jünglings als Triptolemos entgegenzustehn scheinen, wenn nicht beseitigt, so doch wohl erheblich vermindert sind und wenn man nun nochmals erwägt, in wie mächtiger Weise der dargestellte Act dafür Zeugniß ablegt, daß es sich in dem eleusinischen Relief in der That um Triptolemos' Aussendung handelt, so wird man dieser Deutung eine größere Wahrscheinlichkeit kaum absprechen können, als die wenigstens alle bisher aufgestellten anderweitigen besitzen.

Ob die beiden aus Eleusis stammenden Relieffragmente C. und D. die Aussendung des Triptolemos angehn, wie für beide Fr. Lenormant[c]), für D. auch Fröhner[d]) angenommen hat, oder ob diese Reliefe nur eine handlungslose Cultusverbindung der eleusinischen Göttinnen und ihres Heros enthielten, was für C. Böttichers[e]) Ansicht ist und sich für H. nicht wohl bezweifeln läßt, wird sich mit Sicherheit kaum entscheiden lassen.

Das Fragment C., nach Lenormant[f]) eines von mehren ähnlichen Exemplaren, beginnt links mit der ruhig stehenden, mit zwei Fackeln ausgestattet gewesenen Kora — nach Bötticher Demeter —; vor derselben sitzt, aber nicht hoch, wie in der Regel in den Vasenbildern, ganz auf dem Wagensitze, sondern mit den Füßen den Erdboden berührend, der auch hier sehr jugendlich zart gebildete Triptolemos, die linke Hand leicht erhebend, in seinem Wagenstuhle, der nicht geflügelt, dessen Rad aber von einer Schlange umringelt ist. Alles Weitere fehlt.

Das Fragment D., das rechte obere Stück der Platte, zeigt ähnlich die mit einer langen Fackel, fast ganz wie in B., versehene Kora und vor ihr die hoch aufgerichteten Flügel des Wagens, in welchem aller Wahrscheinlichkeit nach Triptolemos ähnlich wie in C. mit den Füßen am Boden sitzend dargestellt gewesen ist.

Aus dem Sitzen des Triptolemos mit den Füßen am Boden könnte man schließen, daß er hier nicht zur sofortigen Abfahrt bereit sei, und folglich anstatt an die Scene der Aussendung an eine Einweihungsscene denken, wie sie die bekannte Pourtalès'sche Vase[g]) mit ihrem ganz ähnlich wie in dem Relieffragmente C. sitzenden Triptolemos bietet, oder an eine Cultuscombination der Art, wie wir sie an der cumaeischen Reliefvase[h]), nach ihrer richtigen Erklärung[i]), mit einem ebenfalls ganz dem Fragment entsprechenden Triptolemos finden. Dagegen zeigt

a) Ann. e Mon. dell' Inst. v. 1854 p. 76.

b) Selbst von Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 89.

c) Rev. arch. N. S. v. 1867 p. 162 sq.

d) Notice de la sculpt. ant. I. p. 91. No. 65.

e) Verzeichniß der Gypsabgüsse in Berlin 2. Aufl. S. 165. No. 314.

f) Revue archéol. a. a. O. Gazette archéol. von 1875 p. 87 sq.

g) Panofka, Musée Pourtalès pl. 16, Élite céram. III. pl. 63. A., Denkm. d. a. Kunst II. No. 113; im Atlas Taf. XVIII. No. 19.

h) Compte-rendu etc. pour l'année 1862 pl. 2, Gerhard, Ges. akad. Abhh. II. Abb. Taf. LXXVIII.; im Atlas Taf. XVIII. No. 20.

i) Vergl. Strube, Studien üb. den Bilderkreis v. Eleusis S. 31 ff.

nun aber das Vasenbild 50 (s. oben S. 551) den wesentlich eben so wie in dem Fragmente C. sitzenden Triptolemos in einer ganz unzweifelhaften Scene der Aussendung und es wäre ja auch recht wohl möglich, daß, wie dieser in seiner erhobenen Rechten Ähren hält, welche er so eben von Demeter empfangen hat, so auch derjenige des Fragmentes C. in der Linken Ähren gehalten hätte. Und wenngleich man in den Reliefen, falls sie wirklich die Aussendung angehn, gern ein handelndes Eingreifen Koras, ähnlich wie in B., voraussetzen möchte, so zeigt doch nicht allein das eben angeführte Vasenbild, welches in seinem Triptolemos die nächste Analogie bietet, sondern es zeigen noch viele andere Vasengemälde (s. oben S. 539, 544), daß Kora auch bei der Aussendung völlig unbetheiligt hinter dem Wagen des Triptolemos stehend vorkommt. Daß nichts desto weniger beide Fragmente mehr den Eindruck einer bloßen Zusammenstellung der eleusinischen Figuren, als denjenigen einer dramatischen Handlung machen, soll nicht geläugnet werden.

Ein von den Reliefen B. C. D. sehr abweichendes Bild bietet das Sarkophagrelief von Wiltonhouse E., obgleich die Grundlage dieser Composition schwerlich eine von derjenigen der griechischen Monumente, insbesondere der späten, unteritalischen Vasenbilder 50—53 so verschiedene ist, wie dies Brunn[a]) behauptet und nachzuweisen versucht hat. Vielmehr wird, einstweilen von allen Einzelheiten abgesehn, Förster in seiner Entgegnung gegen Brunn[b]) in der grundlegenden Annahme wohl Recht haben, daß es sich auch in diesem Sarkophagrelief, welches, wenngleich in Attika gefunden, dennoch stadtrömischen Ursprungs zu sein scheint[c]), trotzdem um die Darstellung des wirklichen griechischen Mythus, nicht aber um eine römische Allegorie handele, wie solche in der Silberschale von Aquileja F. allerdings unverkennbar hervortritt.

Der hervorstechendste Unterschied zwischen dem Sarkophagrelief von Wiltonhouse und allen anderen Monumenten dieses Kreises ist der, daß einzig das Relief E. mit der Aussendung des Triptolemos die Anodos der Kora in Verbindung bringt. Denn daß diese, auf welche ihres Ortes zurückzukommen sein wird, in der Scene am linken Ende des Sarkophags gemeint sei, kann trotz dem Versuche Brunns (a. a. O. S. 22), es zu läugnen, nicht wohl zweifelhaft sein. Freilich ist diese Verbindung eine ganz äußerliche und mehr eine Zusammenstellung zu nennen; denn ein Zusammenhang der beiden je in sich abgeschlossenen Scenen findet nicht statt. Aber das darf nicht Wunder nehmen, da auch in der Sage kein innerer Zusammenhang zwischen dem Mythus vom Raube und von der Rückkehr Koras und demjenigen von Triptolemos' Aussendung und der Stiftung des Ackerbaus begründet oder irgendwo, ausgenommen eine Spur aus orphischer Poesie[d]), ausgesprochen ist. Dies hat Preller schon in seinem Buch über Demeter und Persephone (S. 105, besonders S. 129 und S. 287) ganz richtig behauptet und neuere Forschungen haben es, obwohl sie hier und da darauf

---

a) Sitzungsberichte der kgl. bayr. Akad. d. Wiss. Phil.-hist. Cl. von 1875. S. 21 ff.

b) Archaeolog. Zeitung von 1875 S. 79 ff.

c) Vergl. Matz in der Archaeolog. Zeitung von 1873 S. 33, Michaelis das. von 1874 S. 64, Förster, Der Raub u. die Rückkehr der Persephone S. 264.

d) Bei Claudian. Rapt. Proserp. III. vs. 51 sqq., vergl. Förster, Der Raub u. d. Rückkehr der Persephone S. 94 und 263 f.

ausgegangen sind, nicht widerlegt. Bestätigt wird dies Resultat durch die ganze große Zahl der Vasengemälde, welche, sofern sie sich nicht auf die beiden Hauptpersonen, Demeter und Triptolemos beschränken, bei der Aussendung des Heros Kora als ruhig bei der Mutter weilend, die zwei Göttinnen verbunden und zusammenwirkend, aber nirgend auch nur die leiseste Spur weder von einem Ankommen noch von einem Scheiden Koras zeigen. Ganz dasselbe gilt von der Gruppe des Praxiteles A. und dem eleusinischen Relief B., sofern diese Monumente richtig verstanden und erklärt sind. Ein Zusammenhang des Sarkophagreliefs mit orphischer Poesie wird sich hiernach auf diesem Punkte nicht läugnen lassen; ob dieselbe Poesie jedoch auch für die Aussendungsscene als Grundlage gedient hat, steht dahin.

Es ist schon oben darauf hingewiesen worden, daß das Relief E. in mancher Beziehung mit den unteritalischen Vasenbildern dieses Gegenstandes übereinstimme, und es erscheint gerathen, hiervon auszugehn, ohne die Verschiedenheiten zu übersehn, welche auf einem Punkte fundamental sind. Dies gilt nicht von Demeter und Triptolemos. So wie dort in 52 und 53 die Göttin dem Heros das Saatkorn in Gestalt eines Ährenbüschels überreicht, so trägt er hier die Gabe der Demeter in realistischerer und prosaischerer Form als einen Haufen Körner im Bausche seiner Chlamys; dem Gedanken nach sagt Beides das Gleiche. Und eben so bedingt es nur einen compositionellen Unterschied, daß, während Triptolemos dort bereits auf seinem Schlangenwagen steht, er hier eben im Begriff denselben mit lebhaftem Schritte zu besteigen dargestellt ist und daß Demeter, anstatt wie dort unmittelbar neben dem Wagen zu stehn, hier etwas entfernter von demselben auf einem Felsen[a]) (nicht der Cista, wie man nach der frühern Zeichnung glaubte) sitzt, neben welchem sich ihre heilige Schlange ringelt. In nähere Beziehung zu der Göttin, als in irgend einem frühern Monument, ist hier Dionysos gebracht, welcher sich vertraulich auf ihre Schulter stützt. Er erscheint dabei in einer Gestalt, welche, bis auf unbedeutende Abweichungen in der Stellung, statuarisch für den Gott des Weines geläufig ist[b]), mit Trauben bekränzt und neben einer Rebe stehend, so daß jeder Anlaß wegfällt, ihn als Iakchos[c]) oder als den in orphischer Lehre mit Iakchos identificirten Dionysos aufzufassen und seiner Anwesenheit eine andere Bedeutung zuzuschreiben, als welche sie in den Vasenbildern 49 und 50 (s. oben S. 550 und S. 562) hat. Diese Vasenbilder zeigen aber zugleich, daß die Verbindung der beiden Gottheiten nicht allein oder erst römisch[d]), sondern daß sie echt griechisch sei.

Die überraschendste Analogie bieten die Vasenbilder zu den vier Personen vor den Schlangen des Triptolemoswagens, eine Analogie, auf welche mit Recht Förster[e]) nachdrücklich hingewiesen hat, nachdem er allerdings kurz zuvor[f]) diese Personen in unglücklicher Weise und allem Augenschein entgegen mit der auf-

---

a) Vergl. Conze, Archaeolog. Zeitung von 1864, Anz. S. 176*.

b) Vergl. Clarac, Mus. de sculpt. IV. pl. 678, 678 B., 690 B. u. m. a., nur in der Gewandung etwas abweichende.

c) Förster, Der Raub u. d. Rückkehr der Persephone S. 267.

d) Wie Brunn a. a. O. S. 24 meinte.

e) Archaeolog. Zeitung a. a. O. S. 83 f.

f) Der Raub u. d. Rückkehr der Persephone S. 265 f.

steigenden Kora in der linken Nebenscene des Reliefs in Verbindung gebracht hatte. Es sind Aphrodite, Hermes und zwei Horen, die eine durch ein Getraidebündel[a]), die andere durch eine Sichel charakterisirt, also dieselben Nebenfiguren, welche in Vasenbildern mit der Aussendung des Triptolemos verbunden werden: Aphrodite und zwei Horen in 51, Hermes und zwei Horen in 52, derselbe mit Aphrodite und zwei Horen in 53. Daß aber wirklich diese vier Personen zu erkennen seien und daß unter der ersten derselben, welche mit dem langen, unten abgebrochenen Scepter ausgestattet ist, nicht, wie Brunn (a. a. O. S. 24) will, Kora verstanden werden könne, welche Hermes eben wegzuführen im Begriffe stehe, das kann als durch Förster[b]) erwiesen betrachtet werden. Ob aber die Theilnahme der Aphrodite, des Hermes und der Horen an der Aussendung des Triptolemos auf orphischen Ideen beruhe, wie derselbe (a. a. O.) annimmt und ob man irgendwelchen Grund hat, der Anwesenheit dieser Personen hier einen andern Sinn unterzulegen, als den sie in den Vasenbildern hat (s. oben S. 560 f.), dies möchte doch wohl sehr zweifelhaft sein. Die Art, wie Hermes mit Aphrodite und der einen Hora in vertrauliche Verbindung gesetzt erscheint, indem er Beiden je eine Hand auf die Schulter legt, giebt hierzu keinen Anlaß, und eben der Umstand, daß Hermes mit den beiden weiblichen Figuren, zwischen denen er steht, in gleicher Weise verbunden ist, macht es deutlich, daß es sich hier nicht etwa um tiefer liegende mythologische Beziehungen weder zwischen Hermes und Aphrodite, noch zwischen ihm und den Horen handelt, sondern daß der Künstler wahrscheinlich nur aus compositionellen Gründen diese Gruppirung gewählt hat, um nicht seine vier Figuren, welche ohnehin schon in ihrer gleichmäßigen Aufreihung und der Wendung ihrer Köpfe nach derselben Seite auf Triptolemos hin, einförmig genug erscheinen, vollends unvermittelt neben einander zu stellen. Für den ein paar große Ähren[c]) haltenden Knaben endlich zwischen den Horen, der sich in den Vasenbildern nicht nachweisen läßt — da hier von Eros wie in 53 nicht die Rede sein kann —, hat Förster[d]) nach dem Vorgange Stephanis[e]) den in dieser Umgebung gewiß nicht unpassenden Namen des Plutos vorgeschlagen.

Größere Schwierigkeiten, als die Seitengruppen, bietet die Mittelgruppe und die in ihr dargestellte Handlung, weil diese im ganzen Bereiche der uns bisher bekannten Monumente dieses Kreises ohne genaue Analogie ist und weil sich auch in den litterarischen Überlieferungen Nichts findet, das sich zu ihrer Erklärung verwenden ließe.

Vor Demeter steht, aber mit dem Unterkörper von ihr abgewendet und nur oberwärts sich zu ihr umkehrend, eine jugendliche Frauengestalt, welche in der Linken Ähren hält und die Rechte in Demeters ihr entgegengestreckte Rechte gelegt hat. Sie ist, um von Älteren zu schweigen, von O. Müller[f]), Gerhard[g]),

---

a) Vergl. Michaelis, Archaeolog. Zeitung v. 1874 S. 65.

b) Archaeolog. Zeitung a. a. O. S. 83 f.

c) Vergl. Conze in der Archaeol. Zeitung von 1864 Anz. S. 176* und Michaelis das. 1874 S. 65.

d) Archaeolog. Zeitung a. a. O. S. 84.

e) Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 109.

f) Zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 117 ältester Ausgabe.

g) Ant. Bildwerke S. 399, Üb. den Bilderkreis v. Eleusis Beilage C. No. 53.

Wieseler[a], Stephani[b], Conze[c]) und Förster[d]) als Kora verstanden worden, Brunn (a. a. O. S. 25) dagegen will in ihr die Hora des Herbstes erkennen, welche, von Demeter scheidend, durch Handschlag das Versprochene bekräftige, daß es sich um eine Trennung auf Wiedersehn handele, während sie sich von Demeter abwenden muß, »um Triptolemos zu folgen«.

Es ist ohne Weitläufigkeit nicht möglich, auf alle die Combinationen, ausgesprochene und unausgesprochene, einzugehn, welche Brunn zu dieser Annahme geführt haben, es ist dies aber auch nicht nöthig, weil zwei der entscheidendsten Motive von Förster[e]) bereits als irrig erwiesen worden sind, einmal das aus der Tracht, dem angeblichen, nur in den älteren Zeichnungen scheinbar, in der That aber nicht vorhandenen ländlichen Kopftuche dieser Figur abgeleitete und sodann dasjenige, welches sich auf das Verhältniß dieser sein sollenden Herbsthora zu den beiden sicheren Horen am rechten Ende der Nebengruppe stützt. Außerdem aber hat derselbe mit dem unzweifelhaftesten Rechte bemerkt, daß die Annahme, die Herbsthora nehme hier von Demeter Abschied, sie in eine Situation versetzen heiße, welche sie nirgend hat noch, muß man hinzufügen, haben kann. Ein solcher Abschied von Demeter sei allein bezeugt und passend für Kora, an welcher Benennung denn auch festzuhalten sein wird, vorausgesetzt, wie Förster sagt, daß sich dies Motiv mit der Aussendung des Triptolemos verträgt.

Die Art nun, wie Förster zu erweisen sucht, daß dem so sei, kann als genügend nicht anerkannt werden. Er beruft sich auf die spärlichen Reste der litterarischen Überlieferung (cf. Claudian. Rapt. Pros. III. 51 sq.[f]), welche die Verleihung des Getraidesamens an Triptolemos mit dem Raube der Kora in Verbindung bringen; er muß dabei zugestehn, daß in dieser Überlieferung das Ereigniß schon eintrete, als Demeter durch Triptolemos die Entführung der Tochter erfahren habe, meint aber, die Denkmäler bezeugten uns eine Version, nach welcher Demeter den Triptolemos erst aussendet, nachdem sie die Tochter wirklich wieder erlangt hat. Das ist der Punkt, auf welchem unsere Ansichten sich trennen. Daß dieses Wiedererlangthaben der Tochter etwas ganz Anderes sei, als was die litterarische Überlieferung bietet, ist unbestreitbar; eben so gewiß aber ist, daß der hier dargestellte Abschied der Kora von der Mutter von dem, was uns die anderen Monumente zeigen, vollkommen verschieden ist und daß, während die anderen Monumente (die Vasenbilder), wie schon oben bemerkt, auch nicht im entferntesten andeuten oder errathen lassen, daß es sich in ihnen bei der Aussendung des Triptolemos um eine Wiedervereinigung der beiden Göttinnen nach einer vorangegangenen

a) Zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O. neuere Ausgaben.
b) Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 109.
c) Archaeolog. Zeitung von 1864 Anz. S. 176*.
d) Der Raub u. d. Rückkehr der Persephone S. 266, Archaeolog. Zeitung von 1875 S. 81 f.
e) Archaeolog. Zeitung a. a. O. S. 81 f.
f) Natae donec laetata repertae
indicio tribuat fruges currusque feratur
avius (l. aliger, Förster) ignotas populis sparsurus aristas
et iuga coerulei subeant Actaea dracones.
Vergl. Der Raub u. d. Rückkehr der Persephone S. 94.

Trennung, um ein Wiedererlangthaben der Tochter von Seiten der Demeter handelt, bevor sie den Triptolemos aussendet, hier, in dem Sarkophagrelief vielmehr ein Wiederscheiden oder schlechthin ein Abschiednehmen Koras von der Mutter mit aller möglichen Deutlichkeit hervorgehoben wird. Diese Dinge kann man mit einander nicht combiniren und nicht aus einander erklären, vielmehr muß man anerkennen, daß in der Verbindung von Koras Abschied von der Mutter mit der Aussendung des Triptolemos der Sarkophag von Wiltonhouse ganz allein stehe und deswegen zunächst aus sich selbst erklärt werden müsse.

Da ist denn vor Allem festzustellen und noch einmal bestimmt auszusprechen, weil es verkannt worden ist (früher von Förster selbst), daß es sich um ein Scheiden der Kora von Demeter, nicht um die Wiedervereinigung von Mutter und Tochter handelt[a]), wogegen viel weniger darauf ankommt, ob man mit Brunn, dem sich Förster auf diesem Punkt angeschlossen hat, annimmt, daß es nicht einen Abschied für immer gelte, sondern daß der Handschlag die Bekräftigung der Hoffnung des Wiedersehns enthalte. Herauslesen kann man dergleichen aus dem Monumente nur aus der feierlich gelassenen Haltung der Demeter; es fragt sich aber, ob diese nicht auf etwas noch Anderes führt, als auf das Scheiden der Kora zur herbstlichen Kathodos. Diese sollte gemeint sein? Zu dieser sollte sich Kora so ganz allein und zu Fuß anschicken? Hier dürfte Brunn (a. a. O. S. 24) richtiger empfunden haben, welcher, indem er die Figur vor den Schlangen (Aphrodite) als die scheidende Kora faßte, den Umstand, daß Hermes derselben die Hand auf die Schulter legt, dahin verstand, daß darin, wie in dem sanften Erfassen der Hand der Eurydike in den bekannten Orpheusreliefen[b]), eine Mahnung zum Aufbruch ausgedrückt sei; Hermes sei hier bei der Rückkehr der Kora zur Unterwelt als Schattenführer ganz an seiner Stelle und gewiß ist ein Weggehn Koras bei ihrer jährlichen Kathodos ohne alles Geleit undenkbar. Aber noch auf einem andern Punkte scheint Brunn richtig gesehn zu haben, wenn er nämlich (S. 23) sagt: daß die in Rede stehende Figur nach dem Motiv ihrer Stellung sich im nächsten Momente von Demeter abwenden muß, »um Triptolemos zu folgen«. Damit und nur damit nämlich steht die Handlung des Triptolemos in vollkommenem Einklange. Denn während dieser mit einem eifrigen Schritte seinem Wagen zustrebt, welchen er bereits mit einem Fuße betreten hat, wendet er sich zu dem jungen Weibe zurück und ergreift sie am Arme oder legt seine Rechte auf ihre Linke, um sie zum Mitkommen aufzufordern; denn daß diese Handbewegung der Demeter gelte, ist eben so irrig, wie die Meinung, Triptolemos halte Körner zwischen den Fingern[c]). So wie die Handlung hier geschildert worden ist, hat sie auch Wieseler[d]) gesehn und verstanden; es sieht ganz so aus, sagt er, als nehme in der Mitte Kora Abschied

---

a) Vergl. auch was Petersen, Die Kunst des Pheidias S. 245 und Flasch, Zum Parthenonfriese S. 85 über Stellung und Bewegung des kleinen Mädchens No. 31 im östlichen Parthenonfriese sagen.

b) Zoëga, Bassirilievi di Roma I. tav. 42, Mus. Borbon. X. tav. 62, Clarac, Mus. de sculpt. II. pl. 116. 212.

c) S. Michaelis, Archaeolog. Zeitung v. 1874 S. 65.

d) Zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 117. Auch in der eben erschienenen 3. Ausgabe.

von der Demeter und als werde sie von Triptolemos aufgefordert, mit ihm zu fahren« und grade so habe ich selbst vor Jahren[a]) die Scene beleuchtet und sehe keinen Grund davon zurückzutreten. Denn auch darin kann ich Wieseler nur beitreten, wenn er den ausgezogenen Worten hinzufügt, daß dies Mitfahren mit Triptolemos für Kora ganz wohl passen würde. Nämlich insofern Kora die Göttin des Keimens und Sprießens und des Blühens der Vegetation ist, so daß wir ihre Mitaussendung mit dem Heros, welcher in Demeters Auftrage das Saatkorn in die Erde streuen soll, dahin verstehn können, daß die Mutter alles Gedeihens und aller Fruchtbarkeit in der Tochter die Gewähr giebt, daß das ausgestreute Saatkorn keimen und aufgehn, blühen und Frucht tragen werde. Fassen wir die Scene so, so erklärt sich einerseits der Eifer, mit welchem Triptolemos, der Kora voranstrebend, sie zum Mitkommen auffordert, und andererseits die unter anderen Umständen auffallende Ruhe, mit welcher Demeter von der scheidenden Tochter Abschied nimmt. Und daß diese ebenfalls ein paar Ähren in der Hand trägt, wird sich auch leichter verstehn lassen, wo es sich um ihre Mitaussendung zur Getraideaussaat handelt, als wenn ihre Kathodos in die Unterwelt gemeint wäre.

Nun ist schon oben erinnert worden, daß sich allerdings in der litterarischen Überlieferung Nichts findet, wodurch man eine Scene wie die hier vorausgesetzte beglaubigen könnte, und daß es uns in den übrigen Monumenten dieses Kreises an einer genauen Analogie zu derselben fehlt. Als wenigstens eine entferntere Analogie aber darf man, wie ebenfalls schon früher bemerkt worden ist[b]), geltend machen, daß in dem pariser Cameo[c]), welcher Germanicus oder Claudius als Triptolemos auf dem Schlangenwagen darstellt, neben ihm Agrippina oder Messalina als Demeter (Thesmophoros), und zwar als seine Begleiterin auf der Fahrt erscheint, während das braunschweiger Onyxgefäß, an welchem scheinbar eine ähnliche Scene dargestellt ist, als eine zweite Analogie wenigstens für jetzt und für so lange nicht benutzt werden kann, wie die starken Zweifel über seinen antiken Ursprung fortbestehn.[40]) Wenn aber Demeter selbst in auch nur einem römischen Monumente den Triptolemos begleitet, warum sollte es dann undenkbar sein, daß sie in einem im Übrigen freilich auf der Grundlage des griechischen Mythus ruhenden, aber dennoch römischen Sarkophagrelief ihm die Kora an ihrer Statt als Begleiterin auf seiner Weltfahrt mitgiebt? Und wenn in griechischen Monumenten, mehren Vasen und dem großen eleusinischen Relief, vielleicht auch in der Gruppe des Praxiteles die Theilnahme Koras für den scheidenden Triptolemos sich in dem Darreichen eines Kranzes oder einer verwandten Gabe ausspricht, liegt es dann wirklich gar so ferne, diese Theilnahme sich bis zu einer Begleitung gesteigert zu denken? Ich fürchte, daß jede andere Erklärung des Reliefs auf größere Schwierigkeiten führen wird als die ist, daß man auf diese Fragen nicht positiv bejahend antworten kann.

Für die beiden Figuren im Hintergrunde zwischen Demeter und Kora und zwischen Kora und Triptolemos sind sichere Namen noch nicht gefunden. Die

a) Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. v. 1860 S. 186 f.
b) Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. v. 1860 S. 186.
c) Denkm. d. a. Kunst I. No. 380.

erstere, eine weibliche Gestalt im ärmellosen Chiton, mit zwei dünnen Ähren im linken Arm und, wie es in der Zeichnung scheinen will, einen Kranz im Haare, wird von Conze[a]) als »Mädchen« bezeichnet, ob mit Recht muß nach der Zeichnung, in welcher der Kopf ziemlich breite (matronale) Formen zu haben scheint, zweifelhaft genannt werden. Ist die Figur in der That ein Mädchen, so würde jeder Gedanke an Metaneira, welche Wieseler (a. a. O.) und Förster[b]), Letzterer neben Baubo genannt haben, hinfällig sein; ist eine Matrone gemeint, so würde für sie der Name Metaneira vielleicht sich halten lassen, wenn man die Ähren in ihrem Arme mit Förster auf den von Demeter ihren Wirthsleuten verliehenen σῖτος bezieht. Aber auch der Gedanke an eine der Demeter beigeordneten Göttinnen der Fruchtbarkeit[c]), auf welchen derselbe hinweist, scheint nicht ganz unmöglich. Nur eine dritte Hora, an welche früher[d]) Gerhard dachte, der neuerdings[e]) auf jede Benennung verzichtet, wird man schwerlich annehmen können, am wenigsten mit Brunn (a. a. O. S. 25) die Winterhora, schon deshalb nicht, weil diese Figur nicht, wie Brunn meinte, weniger leicht bekleidet ist, als die anderen Horen, und weil sich für sie, wie Förster bemerkt hat, weder die Ähren im Arme noch der Kranz im Haare schicken würden.

Die zweite, männliche Figur vollends, welche einen leichten Korb[f]) auf der linken Schulter trägt, ist ganz eigenthümlicher Natur und mit ihrem Schnur- und Kinnbart und dem kurzen, struppigen Haare fast barbarischen Aussehens. Ob sich auf sie der Name des Dysaules wird anwenden lassen oder ob mit Brunn (a. a. O.) an eine beim Landbau beschäftigte Nebenfigur zu denken sei, mag dahinstehn; eine ziemliche Wahrscheinlichkeit hat die letztere Annahme und in der That erscheint diese Gestalt ganz wie eine jener in Sarkophagreliefen nicht seltenen Nebenfiguren, welche kaum einem höhern Zweck, als dem der Raumerfüllung dienen.

In passender Weise ist mit dem agrarischen Hauptrelief am Deckel die Darstellung der vier Jahreszeiten in gelagerten Figuren verbunden. Dieselben sind in Costümen und Attributen fein charakterisirt und nur die allen gegebenen Füllhörner tragen rein ornamentalen Charakter. Sie sind nicht in der natürlichen Abfolge, sondern so geordnet[g]): 1) Sommer, halbnackt mit verscheuerten Ähren in der Rechten; der ihr gesellte kleine Genius trägt eine Sichel; 2) Herbst mit Weinlaub bekränzt; 3) Frühling mit Blumen im Haar: 4) Winter, ganz bekleidet mit einem Schleier; auch ihr kleiner Genius, welcher einen Hasen als Jagdbeute bringt, ist mit Chiton und Chlamys (ob auch mit Hosen und Schuhen?)[h]) bekleidet.

Wenn aber nach allem vorstehend Gesagten nicht in Abrede gestellt werden kann, daß über die Erklärung des Reliefs E. Zweifel und Bedenken übrig bleiben,

---

a) Archaeolog. Zeitung v. 1864 Anz. S. 176*.
b) Archaeolog. Zeitung v. 1875 S. 82 f.
c) Welcker, Griech. Götterl. III. S. 136 f.
d) Ant. Bildwerke zu Taf. 310.
e) Üb. d. Bilderkreis v. Eleusis Beil. C. No. 53.
f) Vergl. Conze, Archaeolog. Zeitung von 1864, Anz. S. 176*.
g) Vergl. auch Michaelis a. a. O.
h) Conze a. a. O. S. 209*.

so darf dagegen diejenige der Silberschale von Aquileja in Wien F., und zwar wesentlich durch das Verdienst Brunns[a]) als völlig abgeschlossen bezeichnet werden. Vor Allem steht es fest, daß es sich in diesem Monumente garnicht um eine Aussendung des Triptolemos im eigentlichen Sinne handelt, weder der Person noch der Handlung nach. Vielmehr erscheint als die Hauptfigur ein Römer, sei es Germanicus[b]), sei es Agrippa[c]), welcher wegen irgendwelcher Verdienste, wahrscheinlich um die Speisung des Volkes oder Verproviantirung Roms, als neuer Triptolemos gefeiert werden sollte und durch Beigabe des bekannten Wagens mit den hier zum ersten Male geflügelt dargestellten Schlangen als solcher bezeichnet wird. Dieser neue Triptolemos aber wird von der Göttin nicht ausgesendet, sondern er opfert ihr, welche rechts oben im Bilde unthätig, möglicherweise sogar als Statue auffaßbar, dasitzt, um das Opfer zu empfangen, welches die Hauptfigur nach römischem Ritus auf einem Altare darbringt, an dem in feinem Relief der Koraraub gebildet ist. Bei diesem Opfer assistiren ihm drei, der mythologisirenden Tendenz zu Liebe, leicht idealisirte Kinder, zwei Knaben, deren der eine die flache Opferschale hält, und ein Mädchen, welches einen Fruchtkorb auf dem Kopfe herbeiträgt, als Camilli und Camilla. Rechts unten und links oben sind vier weibliche Gestalten angebracht, von welchen jene, mit der Pflege der Schlangen beschäftigt, lange als Horen erkannt worden sind, während man in diesen Kora und Hekate hat erkennen wollen. Ohne allen Zweifel aber gehören alle vier zusammen und sind die deutlich charakterisirten Vertreterinnen der vier Jahreszeiten. Die mit der Tränkung der einen Schlange beschäftigte, welche, nur halbbekleidet, kniet, ist die Herbsthora, die ganz bekleidet und mit Schilf bekränzt hinter ihr stehende diejenige des Winters, die links oben sitzende, welche einen großen Ährenkranz im Haare trägt, ist der Sommer und an ihre Schulter lehnt sich vertraulich die blumenbekränzte Frühlingshora. Unten im Abschnitt ist Tellus gelagert, der als Attribut ein Rind beigegeben ist, bei dem man füglich an den Pflugstier denken kann, und oben erscheint in Wolken in halber Figur, mit Scepter und Blitz ausgestattet und verschleiert, Juppiter, offenbar als derjenige, welcher mit seinem Regen die Tellus befruchten wird[d]), auf daß sie den Menschen den Samen sprießen lasse, welchen ihr Schoß empfangen soll.

»So ist, um mit Brunns Resumé zu schließen, von dem Mythus fast nur eine oberflächliche Erinnerung übrig geblieben; römischer Auffassung entsprechend, ist er in verstandesmäßige Begriffe aufgelöst und bildet gewissermaßen nur den Rahmen, in den sich diese Begriffe übersichtlich einordnen lassen: ein vornehmer Römer, wir möchten am liebsten annehmen, einer, der sich um das für die römische Verwaltung so wichtige Gebiet der Annona wesentliche Verdienste erworben haben mochte, opfert der Ceres; unter der Gunst des Himmels gedeihen die Früchte der Erde im Wechsel der Jahreszeiten und er, der Begünstigte, erscheint daher ein zweiter Triptolemos, ein Segenspender und Wohlthäter der Menschheit.«

---

a) Sitzungsberichte der k. bayr. Akad. v. 1875 S. 18 ff.

b) Nach O. Müller Ann. dell' Inst. XI. p. 78 sq.

c) Nach Arneth: Die ant. Gold- u. Silbermonumente des k. k. Münz- u. Antikencabinets S. 61 f.

d) Vergl. Bd. II. S. 251 ff.

Über das Lampenrelief G. ist nur die folgende Beschreibung Stephanis (a. a. O.) bekannt: »Triptolemos, nackt, aufrecht auf einem mit zwei geflügelten Schlangen bespannten Wagen, streckt die rechte Hand vor, indem er Samen auf den Boden streut. Das Ganze ist nach rechts gewendet.« Die nächsten Parallelen finden wir in Münzbildern; s. unten.

Das Relief H. stellt keinen mythologischen Act dar, sondern bietet nur eine Zusammenstellung der in der Mitte sitzenden, von Kora und Triptolemos umgebenen Demeter. Auf Einzelheiten einzugehn, ist bei der bekannten Unsicherheit in der Überlieferung Campana'scher Terracotten nicht gerathen, zumal hier die Parallelmonumente (oben S. 510) zur Controle nicht ausreichen.

---

3. Wandgemälde.

So wie überhaupt die Gegenstände des demetreïschen Kreises zu den von der Wandmalerei am seltensten behandelten gehören, so haben auch erst die Ausgrabungen der neuesten Zeit (1871) in Pompeji zwei Darstellungen der Aussendung des Triptolemos zu Tage gefördert. Das erstere:

a. in einem Zimmer eines Hauses der Reg. VII. Ins. VII.[a]), sehr stark fragmentirt, zeigt einen Moment vor der Abfahrt, der mit aller Genauigkeit von Trendelenburg[b]) folgendermaßen beschrieben wird: »Bekleidet mit Stiefeln und einer braunen Chlamys, welche, zurückgeworfen, fast den ganzen kräftigen jugendlichen Körper nackt sehn läßt, steht Triptolemos gestützt auf einen Stab, den er mit der Linken hält, während er die Rechte vorstreckt, um von einer in einen langen Chiton gekleideten Frau, wahrscheinlich Kora, einen Korb voll Ähren zu empfangen. Sein etwas gesenkter Blick ist auf eine jetzt verlorene Figur gerichtet gewesen, welche, wie es scheint, ihm gegenüber sitzend gebildet war (Demeter). Ein kleiner, in seinen Formen nicht mehr zu bestimmender Rest rother Farbe am untersten Rande des Bildes scheint ihrem Thron oder ihrer Gewandung angehört zu haben. Ein zweiter mit Ähren gefüllter Korb steht am Boden, auf welchem auch der mit zwei Schlangen bespannte Wagen ruht.«

Weit besser erhalten, wenn auch nicht unverletzt, ist das zweite Bild

b. an der Hinterwand eines Zimmers neben der Bäckerei in einem Hause der Reg. IX. Ins. III.[c]) S. Atlas Taf. XVI. No. 12. Obgleich Nichts weniger als klar bezeichnet und durchgeführt, ist dennoch augenscheinlich der hier dargestellte Augenblick ein späterer, als in a.; denn Triptolemos, welcher mit seinem Schlangenwagen den Haupttheil des Bildes einnimmt, trägt den Bausch seiner hellblauen Chlamys voll von Getraidekörnern und hat offenbar mit hoch erhobener rechter Hand deren Aussaat begonnen, ähnlich wie dies außer in einer Münze von Sardes (Denkm. d. a. Kunst II. No. 114), an welche Gaedechens erinnert hat, und in anderen Münzen schon in dem Vasengemälde No. 31 vorkommt. Bei diesem Acte sitzt er auf

---

a) S. Fiorelli, Gli scavi di Pompei dal 1861 al 1872 p. 113. No. 69.

b) Bull. dell' Inst. v. 1871 p. 251.

c) Fiorelli a. a. O. p. 53 (e) und p. 112. No. 68. Abgeb im Giorn. degli scavi di Pompei N. S. II. tav. 7 mit Text von Gaedechens p. 133; vergl. außerdem Trendelenburg a. a. O. d. 208.

seinem Schlangenwagen; denn so wird man, so unklar dies und der Wagen selbst dargestellt ist, mit Trendelenburg sagen müssen, während das was Gaedechens angiebt: er stehe auf einer kleinen grünen Erhebung, im Begriff auf den Wagen zu springen, in keiner Weise erkannt werden kann. Die Windungen der nur an den Köpfen mit ganz kleinen Flügeln versehenen Schlangen sind, so mannigfaltig sie sein mögen, wenigstens in dem Zustand, in welchem sich das Bild jetzt befindet, sehr verworren. Links unten thront Demeter, blumenbekränzt in weißem Gewande, das Haupt in die rechte Hand gestützt mit einem in pompejaner Bildern ein paar mal wiederkehrenden Gestus, im l. Arm ein langes, oben in ein blätterartiges Ornament ausgehendes Scepter (wenn es nicht eine Fackel ist) geschultert haltend. Hinter ihr steht nur mit halber Figur sichtbar Kora in violettem Chiton, mit einem grünen Kranz im Haare, auf der verhüllten Linken ein flaches, rundes Gefäß tragend. Beide Göttinnen sind eben so sehr dem Zuschauer wie dem Triptolemos zugewandt, was das dramatische Leben des Bildes stark beeinträchtigt. Rechts unten im Bilde liegt, von hinten gesehn, die oberwärts nackte Figur der Gaea mit einem wahrscheinlich leeren Füllhorn im l. Arme, mit der Rechten einen Zipfel des grauen Gewandes erhebend, als wollte sie die von Triptolemos auf sie ausgestreute Saat auffangen. Das leere Füllhorn soll offenbar die erst zu befruchtende Erde bezeichnen. Rechts und links von dieser Gestalt erscheinen zwei kleine Genien, welche zu stark verblichen sind, um in ihrer Handlung verstanden werden zu können.

4. Münzen und geschnittene Steine.

a. Münzen.

(Vergl. Münztafel IX.)

Das ausführlichste Verzeichniß der auf Triptolemos bezogenen Münzen findet sich bei Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 87 sq., doch wird dasselbe auf einigen Punkten zu berichtigen sein.

Die Orte, von denen wir Triptolemosmünzen kennen, sind die folgenden:

1. Athen. Auf den athenischen Münzen handelt es sich, wenn man von den irrthümlich von einigen Seiten auf Triptolemos gedeuteten Typen absieht, in welchen vielmehr die auf dem Schlangenwagen fahrende Demeter anzuerkennen und von denen oben Cap. VI. No. 38—40 der Liste (vgl. S. 502 f.) gesprochen worden ist[a]), um zwei Typen, einen sicher auf Triptolemos bezüglichen, aber schwer zu deutenden und einen zweiten, bei welchem man zwischen Demeter und Triptolemos schwankt. Der erstere:

No. 1. auf einer kleinen Kupfermünze, abgeb. bei Beulé, Monn. d'Ath. p. 291[b]), zeigt den ganz nackten oder höchstens mit einer ganz kleinen, um den rechten Arm gewickelten Chlamys versehenen Triptolemos in einer sehr kühnen und bewegten Stellung mit stark vorgesetztem rechten Bein und ausgestrecktem linken

a) S. jetzt auch Wieseler in der so eben erschienenen 3. Auflage der Denkm. d. a. Kunst II. zu No. 113 a. und b.

b) Wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II.3 No. 113 c., vergl. Text S. 154.



Phot. u. Lichtdruck von A. NAUMANN, Leipzig

Arm auf einem eigentlich nur durch ein Rad ausgedrückten Wagen stehend, der mit zwei Schlangen bespannt und wahrscheinlich mit Flügeln versehn ist, wenn man die Flügel nicht auf die Schlangen beziehn will, was aber geringere Wahrscheinlichkeit hat, da geflügelte Schlangen vor dem Triptolemoswagen nur auf Monumenten vorkommen, welche zur Zeit der römischen Herrschaft entstanden sind[a]. Wenn Beulé a. a. O. p. 292 von der Stellung des Triptolemos sagt: »sa pose est hardie, comme s'il allait conquérir le monde aux bienfaits de Cérès«, so hat Wieseler (a. a. O. zu No. 113c.) hiergegen mit Recht bemerkt, dergleichen sei sonst nicht dargestellt und auch nicht passend. Dasjenige aber, was er selbst zur Erklärung des Typus vorträgt, erledigt dessen Schwierigkeit eben so wenig. Nachdem er gesagt, dem Augenscheine nach lasse sich annehmen, Triptolemos schreite neben dem Wagen auf Jemand zu (?), wobei sich daran denken lasse, er sei abgestiegen, um Jemand zu begrüßen (bei seiner Rückkehr), oder um Etwas, z. B. Ähren in Empfang zu nehmen, dann aber bemerkt hat, das Erstere sei nie dargestellt worden und das Letztere geschehe immer vom Wagen aus, nimmt er an, dies sei auch hier gemeint, »nur daß durch das gehobene und vorgesetzte Bein das sich Hinwenden behufs der Empfangnahme der von Demeter dargereichten Ähren noch besonders hervorgehoben« werde, wobei er die unter 113.e. abgebildete Gemme zu vergleichen auffordert. Allein weder zeigt diese[b]) die hier die Schwierigkeit bietende, stürmische Bewegung des Triptolemos, noch ist dieselbe in irgend einer andern Darstellung der vorausgesetztem Scene nachweisbar oder auch nur einigermaßen wahrscheinlich und innerlich begründet. Endlich hat auch Wieselers Annahme, es handele sich hier um eine durch Hinweglassung der Demeter abgekürzte Darstellung, viel Bedenkliches, wogegen die weiterhin folgenden Triptolemosmünzen den Heros bei seiner Fahrt, wo er offenbar Samen ausstreuend gedacht ist, wenn auch nicht ganz so kühn, dennoch immerhin ziemlich stark bewegt zeigen, so daß es, wenn uns nicht ein anderes, besser ausgeprägtes oder erhaltenes Exemplar eines Andern belehrt, einstweilen gerathener sein möchte, auch hier an die Fahrt des Triptolemos und an die Aussaat des Getraides während derselben zu denken.

Von No. 2, dem zweiten in seiner Bedeutung zweifelhaften Typus athenischer Münzen kann nur im Zusammenhange mit den gleich zu besprechenden Münzen von Eleusis gehandelt werden, zuvor aber sei noch erwähnt, daß die Bezüglichkeit des Bildes auf einer athenischen Erzmünze aus der römischen Zeit[c]) auf den pflügenden Triptolemos[d]) oder auf Dysaules viel ferner zu liegen scheint, als diejenige auf Theseus mit dem marathonischen Stier, welcher auch Beulé und nicht minder Stephani[e]) den Vorzug giebt.

2. Eleusis. Was nun die eben erwähnten Münzen von Eleusis, No. 3, anlangt, welche auf dem Avs. eine auf dem Flügelwagen sitzende, in der Rechten Ähren erhebende Figur, auf dem Rvs. das demetreïsche Schwein mit verschiede-

a) Vergl. Atlas Taf. XVI. No. 11 und 12, die Münzen unter No. 5 ff. und vergl. Wieseler a. a. O. S. 157 zu No. 114.

b) Vergl. unten: Geschnittene Steine No. 8.

c) Abgeb. b. Beulé a. a. O. p. 399 No. 1, vergl. p. 398.

d) Vergl. die Gemmen unten No. 10 u. 11.

e) Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 74 sq. in der Note 2.

nen Varianten in Beiwerk und Beizeichen darstellen[a]) und von denen zwei einander ergänzende Exemplare der Imhoof'schen Sammlung und des britischen Museums auf der IX. Münztafel unter No. 1. a und 1. b abgebildet sind[b]), so wird die fragliche Person auf dem Flügelwagen von den Meisten für Demeter gehalten[c]. Aller Wahrscheinlichkeit nach mit Unrecht. Es läßt sich allerdings nicht läugnen, daß die Köpfe dieser Figuren mit auf den Nacken herabhangendem Haar und mit einem Ährenkranze (s. besonders Münzt. IX. No. 1. b.) weiblich zu sein scheinen können, während mir Exemplare, bei denen, wie Stephani von der Mehrzahl angiebt, der Kopf verschleiert wäre, nicht bekannt sind. Allein lange Locken sind bei Triptolemos in anderen Monumentgattungen eine zu gewöhnliche Erscheinung, als daß sie hier Schwierigkeiten machen könnten, und wenn die Ährenbekränzung auch nicht eben so gewöhnlich ist, so zeigt doch die petersburger Vase (oben Vasenb. No. 51, Atlas Taf. XVI. No. 13), daß derselbe bei Triptolemos sehr wohl vorkommen kann. Dazu kommt nun aber andererseits nicht allein, daß die Figur auf den eleusinischen Münzen mit völlig entblößtem Oberkörper, das Himation nur um die Beine geschlagen, dasitzt, was für Demeter, abgesehn von dem hier nicht in Parallele zu ziehenden pariser Sarkophag mit dem Koraraube (s. Atlas Taf. XVII. No. 6) vollkommen unerhört ist und daß die Formen dieses entblößten Oberkörpers, es sei denn in der ungenauen Abbildung bei Haym und Creuzer aa. aa. Oo., durchaus nichts Weibliches, namentlich keinen weiblichen Busen erkennen lassen, sondern außerdem noch, daß Triptolemos in eben der hier gegebenen Gestalt und Composition mehrfach, eine unzweifelhafte Demeter dagegen nirgend nachgewiesen werden kann. Triptolemos erscheint eben so oder so gut wie eben so in der neapeler Vase mit der Aussendung (oben Vasenb. No. 50, Atlas Taf. XVI. No. 16), auf der Pourtalès'schen Vase[d]), sehr übereinstimmend in der cumaeischen Reliefvase[e]) und, was vielleicht am entscheidendsten ist, in dem eleusinischen Relief Atlas Taf. XIV. No. 4[f]), während er in demjenigen Atlas Taf. XIV. No. 3[g]) eben so vorausgesetzt werden darf. Und auch die Ähren in seiner erhobenen rechten Hand finden ihre Parallele an denen, welche er auf der neapeler Vase (Atlas Taf. XVI. No. 16) hält und die er in dem eleusinischen Relief gar wohl gehalten haben kann. Nach einer von Förster[h]) aufgestellten Behauptung, daß nämlich der Wagen, auf welchem Demeter fährt, wohl mit Schlangen bespannt, nicht aber geflügelt vorkomme, würde auch der

---

a) S. Mionnet, Descript. II. 140, 307—309, Suppl. III. 585, 358—363, Rvs. ΕΛΕΥ und Schwein im Ährenkranze.

b) Ein Exemplar des brit. Mus. abgeb. bei Haym, Thes. Mus. Brit. I. tb. 21. 7. p. 225, wiederholt in Creuzers Symbolik IV.[4] 2. Heft. Taf. V. No. 14. Ungenau.

c) So von Mionnet aa. aa. Oo., so von Stephani a. a. O. p. 87 Note 1 mit allem Nachdruck und so in brieflicher Mittheilung auch von Imhoof. Dagegen erkennt W. M. Leake, Numism. Hell., Europ. Greece p. 48 Eleusis: Triptolemos, eben so Förster, Der Raub u. d. Rückkehr der Persephone S. 250 Note 4.

d) Panofka, Ant. du cabinet Pourtalès pl. 16, Élite céram. III. pl. 63. a., Denkm. d. a. Kunst II.[3] No. 112, Atlas Taf. XVIII. No. 19.

e) Oben Cap. VII. S. 510. No. 18, Atlas Taf. XVIII. No. 20.

f) Oben Cap. VII. S. 508 No. 2 und oben S. 570 No. C.

g) A. d. aa. Oo. No. 3 und No. D.

h) Der Raub und die Rückkehr der Persephone S. 250 Note 4.

Umstand, daß der hier in Frage kommende Wagensitz, ganz so wie derjenige in den oben genannten parallelen Triptolemosmonumenten (mit Ausnahme des Reliefs Atlas Taf. XIV. No. 4) mit großen Fittigen ausgestattet ist, sich zu Gunsten der Deutung auf Triptolemos verwerthen lassen. Allein diese Behauptung, obgleich sie von Wieseler[a]) angenommen ist und durch die große Mehrzahl der Münzen gerechtfertigt erscheint, welche Demeter auf dem Schlangenwagen fahrend darstellen, läßt sich angesichts der bei Beulé a. a. O. p. 289 (obere Reihe) und 291 abgebildeten Münzen (vergl. auch oben S. 502) nicht schlechthin festhalten, verliert also auch hier ihre Beweiskraft. Nichts desto weniger wird nach den oben vorgetragenen Gründen nur geringer, wenn überhaupt irgend welcher Zweifel übrig bleiben, daß es sich in den Münzen von Eleusis um Triptolemos, nicht aber um Demeter handele.

Diese Thatsache aber wirft auch ein neues Licht auf die oben übergangenen kleinen Erzmünzen von Athen (No. 2), von denen sich bei Beulé a. a. O. keine Abbildung findet. Das auf Münztafel IX. unter No. 2. a. abgebildete Exemplar der Imhoof'schen Sammlung[b]) zeigt eine den eleusinischen Münzen und ihren Parallelmonumenten durchaus analoge Composition. Auch hier hat die fragliche Person langes Haar und trägt vielleicht einen Ährenkranz; aber auch hier sitzt sie mit entblößtem, schwerlich für weiblich zu haltendem Oberkörper und mit in der Rechten erhobenen Ähren auf dem wiederum mit großen Flügeln ausgestatteten Wagensitze, und auch hier wird man um so mehr der Deutung auf Triptolemos vor derjenigen auf Demeter den Vorzug zu geben haben, als die angeführten Vasenbilder und das cumaeische Vasenrelief beweisen, daß die hier in Frage kommende Darstellungsweise des Triptolemos nicht ausschließlich eleusinisch, sondern weiterhin verbreitet gewesen ist.

Eine etwas jüngere Variante dieser Münze, deren dem wiener Münzcabinet angehöriges Exemplar auf der IX. Münztafel unter No. 2. b. abgebildet ist, unterscheidet sich von dem unter 2. a. abgebildeten außer durch die auf dem Avs. beigefügte Inschrift ΑΘΗ(ναίων) durch ein etwas verschiedenes Dasitzen der Person, das deutlicher, als dort, ausgeprägte Rad und die Anordnung der Schlangen, und zeigt die in der rechten Hand erhobenen Ähren mit besonderer Schärfe. Im Übrigen muß die Composition, und somit auch deren Bedeutung, für identisch mit der eben besprochenen gelten.

No. 4. Zu den Triptolemosmünzen anderer Städte, welche den Heros fahrend darstellen, bildet gleichsam eine Vorbereitung die Darstellung auf einem Kupfermünzchen von Eleusis, abgeb. Münztafel IX. No. 3[c]), in welcher Triptolemos hinter dem schlangenbespannten Flügelwagen steht oder denselben eben besteigt, während er mit der vorgestreckten Rechten die Zügel der Schlangen bereits ergriffen hat. Denn an Triptolemos, nicht an Demeter wird auch hier zu denken sein, theils des nackten Oberkörpers der Figur, theils, wenigstens vielleicht der Beflügelung des Wagens wegen, welche bei Demeter sicher nur auf den oben erwähnten athenischen

a) Zu den Denkm. d. a. Kunst II.³ S. 153.

b) Entsprechend Combe, Mus. Hunter. pl. XII. No. 13, vergl. auch Leake a. a. O. p. 27, wo Triptolemos anerkannt ist. Rvs. ΑΘΕ. Ähren und Fackel (oder Zweig) überkreuz gelegt.

c) Unedirt, aus der Imhoof'schen Sammlung; Rvs. ΕΛΕΥ und Schwein rechtshin im Ährenkranze.

Münzen nachgewiesen werden kann. Im Übrigen macht die nicht vollkommene Erhaltung einige Einzelheiten zweifelhaft, so besonders, ob von dem linken Arme der Figur ein Stück Gewand zurückflatternd oder ein im Arme ruhendes Ährenbüschel zu erkennen sei.

Demnächst ist Triptolemos nachweisbar auf den Münzen thrakischer Städte: Hadrianopolis, Perinthos und Serdika, auf allen in ziemlich gleichmäßiger Weise, so daß es erlaubt ist, sich über diese Darstellungen kurz zu fassen.

3. Hadrianopolis. No. 5. Ae. Caracalla, Mionnet, Descript. I. 387. 149. S. Münztafel IX. No. 4 (pariser Sammlung)[a].

No. 6. Ae. Gordianus III. Unedirt. S. Münztafel IX. No. 5 (wiener Sammlung).

Beide Münzen zeigen Triptolemos auf dem ungeflügelten, aber mit zwei gewaltigen beflügelten Schlangen bespannten Wagen in ziemlich lebhafter Bewegung stehend, nackt bis auf die um den Hals geknüpfte Chlamys, welche um den linken Arm geschlungen und in welcher offenbar der Getraidesamen enthalten zu denken ist, welchen der Heros während seiner Fahrt mit der hoch erhobenen Rechten ausstreut[b]). In No. 5 ist unterhalb der Schlangen die Figur der Gaea gelagert, wodurch der Handlung des Heros eine allgemeine Beziehung gegeben wird.

Fast alle Eigenthümlichkeiten dieser Darstellungen kehren auf den anderweitigen Monumenten aus römischer Zeit wieder[c]).

4. Perinthus. No. 7. Ae. Elagabal. Mionnet, Suppl. II. 426. 1330;

No. 8. Ae. Alexand. Sever. Mionnet a. a. O. p. 431, 1356, ungenau als: »Cérès avec une torche« etc. beschrieben[d]). Fast genau mit No. 6 übereinstimmend.

5. Serdica. No. 9. Ae. Caracalla. Mionnet, Descript. I. 421, 371[e]). Desgleichen.

An Thrakien reiht sich Bithynien, wo in

6. Nicaea abermals wesentlich derselbe Typus

No. 10 unter Caracalla, Mionnet, Descript. II. 454, 233[f]),

No. 11 unter Commodus, Mionnet a. a. O. p. 457, 250[g]) und

No. 12 unter Maximinus, Mionnet a. a. O. (Imhoof'sche Sammlung) geprägt worden ist.

Zweifelhaft erscheint, ob Mionnet a. a. O. VI. 239, 1043 und nach ihm Stephani a. a. O. No. 59 auf einer unter Antoninus Pius in Magnesia Ioniae geprägten Münze mit Recht Triptolemos auf dem Schlangenwagen angegeben hat; bei der folgenden Nummer (a. a. O. No. 1044) redet Mionnet von Cérès tenant une torche etc. und auf einem unter Gordianus III. geprägten Exemplar der Imhoof'schen Sammlung ist ganz unzweifelhaft die Göttin mit verschleiertem Haupte.

---

a) Bei Stephani a. a. O. No. 55.
b) Vergl. auch Stephani a. a. O. p. 94 Note 2 und p. 97 Note 4.
c) Vergl. Atlas Taf. XVI. No. 11 u. 12, oben S. 578 u. 580, unten die Münze von Sardes.
d) Vergl. auch Stephani a. a. O. p. 87 No. 54, p. 94. 2 und p. 97. 4.
e) Stephani a. a. O. No. 56.
f) Ungenau beschrieben, s. Stephani a. a. O. No. 58.
g) Stephani a. a. O. No. 57.

mit einer Fackel im rechten Arm und einer zweiten in der erhobenen linken Hand, also bei der πλάνη, nicht aber Triptolemos dargestellt.

7. Aegae Ciliciae. No. 12. Ae. mit dem Bilde der Salonina auf dem Avs. Mionnet, Descript. III. 518, 55[a]. Derselbe Typus wie in No. 7—11 mit nicht nennenswerthen Verschiedenheiten.

Endlich sind in

8. Alexandria unter verschiedenen Kaisern Münzen mit Darstellungen des auf dem Schlangenwagen fahrenden Triptolemos geprägt worden, so No. 13 unter Trajan, Mionnet a. a. O. VI. 116, 619; No. 14 unter Hadrian, Mionnet a. a. O. p. 181, 1163 u. a. m.; No. 15 unter Antoninus Pius, Mionnet a. a. O. p. 221, 1484 und No. 16 (Pot.) unter Philippus iunior, Mionnet, Suppl. IX. 123, 565[b]). Sie stimmen alle wesentlich unter einander überein und es genügt daher, ein Exemplar der Hadriansmünze aus der Imhoof'schen Sammlung (Mionnet, Desc. a. a. O. p. 198, 1319) auf Münztafel IX. No. 6 mitzutheilen. Die Composition ist dieselbe wie auf den thrakischen, bithynischen und kilikischen Münzen; nur die Art der ebenfalls geflügelten Schlangen ist eine verschiedene.

Und ebenso wiederholt sich die Composition auf einem Contorniaten mit dem Bilde der ältern Faustina (Stephani No. 65), welche dieselbe mit der Darstellung der mit zwei Fackeln neben einem Altar und der Cista stehenden Demeter verbindet[c]).

Anhangsweise ist hier in der Reihe der übereinstimmenden Darstellungen auch noch einer Münze von Sardes zu gedenken, mit dem Bilde der Tranquillina oder richtiger der Otacilia auf dem Avs.[d]), welche, fast genau entsprechend der Münze von Hadrianopolis No. 5, den auf dem mit geflügelten Schlangen bespannten Wagen über die gelagerte Figur der Gaea (ΓΗ) dahinfahrenden und aus dem Bausche seiner Chlamys den Getraidesamen ausstreuenden Tylos (ΤΥΛΟϹ), die lydische Parallelfigur des griechischen Triptolemos, darstellt. Tylos, der erdgeborene, wird von Dionys. Hal. Ant. Rom. I. 27 unter den lydischen Landesheroen genannt; seine Übereinstimmung mit Triptolemos ergiebt die Münze, über welche im Übrigen Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O. S. 157 und was derselbe anführt zu vergleichen ist.

Auf römischen Münzen kommt Triptolemos in irgend einer Situation nicht vor; dagegen wird man vielleicht sagen dürfen, daß an die Art, wie in verschiedenen Monumenten, so in dem großen eleusinischen Relief und noch mehr in der unten unter No. 2 verzeichneten Gemme, Demeter dem vor ihr stehenden Triptolemos die Ähren übergiebt, eine Münze des L. Aelius Caesar erinnere, welche Cohen, Méd. Imp. Vol. II. p. 273 No. 52 folgendermaßen beschreibt: Avs. L. AELIVS CAESAR. Sa tête ou son buste nu à droite; Rvs. TRIB· POT· COS· II· S· C· Cérès voilée assise à droite sur la ciste mystique entourée d'un serpent, tenant un flambeau allumé; en face d'elle Aelius debout. Die Abbildung auf pl. VIII. zeigt nämlich, daß die genannten Figuren nicht, wie man aus der Beschreibung annehmen müßte, einfach

a) Stephani a. a. O. No. 60.

b) Stephani a. a. O. No. 61—64.

c) Vergl. E. Braun im Bull. dell' Inst. von 1845 p. 10.

d) Mionnet, Descript. IV. 138, 789, abgeb. das. Suppl. VII. pl. XI. No. 4 und genauer in den Denkm. d. a. Kunst II.[3] No. 114.

einander gegenüber gestellt sind, sondern daß Demeter, welche die lange brennende Fackel im linken Arme geschultert hält, mit der Rechten ein paar Ähren dem nach ihnen die Hand ausstreckenden Aelius darbietet, welche allerdings verschliffen. aber dennoch recht wohl erkennbar sind.

---

b. Geschnittene Steine.
(Vergl. Gemmentafel IV.)

Größere Mannigfaltigkeit, als die Münzen, bieten die geschnittenen Steine, deren vollständigstes Verzeichniß abermals bei Stephani a. a. O. p. 85 sq. gegeben ist. Man kann die Scenen der Aussendung des Triptolemos, seiner Fahrt und Darstellungen desselben als Pflüger unterscheiden, welchen letzteren sich noch Bilder anschließen, welche Triptolemos ohne bestimmte Handlung, nur als Agriculturheros zeigen.

Aussendung des Triptolemos. Am meisten an die in Vasenbildern geläufige Composition erinnert:

No. 1 (Stephani No. 47) ein Smaragd-Plasma der Sammlung Vitzthum v. Eckstedt (noch?), von dem in Lippert's Daktyliothek I. No. 99 (M. I. S. 1. No. 111) und in Cades' Großer Abdrucksammlung III. No. 20 Abdrücke sind, abgebildet Gemmentafel IV. No. 11. Eine Glaspaste aus der Stosch'schen Sammlung (Winckelmann II. 5. 242) im berliner Museum (Tölken, Erkl. Verz. II. 2. 240), ist abgebildet in den Denkm. d. a. Kunst II.[3] No. 113. e. Triptolemos steht auf dem schlangenbespannten, aber nicht geflügelten Wagen, bekleidet nur mit der Chlamys, in deren Bausch er entweder den Getraidesamen bereits hat, oder den er zu dessen Empfangnahme bereit hält. Ihm gegenüber sitzt Demeter, welche links ein Scepter aufstützt und rechts zwei Ähren erhebt. Ihr Oberkörper scheint nackt zu sein, doch zeigt ein Gürtel unterhalb des Busens, daß der Steinschneider ein feines Untergewand hat darstellen wollen. Im Abschnitt ist ein Blitz angebracht. über dessen Bedeutung bisher nur unbeweisbare Vermuthungen vorgetragen worden sind; vergl. Wieseler a. a. O. S. 156. — Dagegen erinnert an den ohne Wagen dastehenden Triptolemos des großen eleusinischen Reliefs:

No. 2 (Stephani No. 52) ein Carneol unbekannten Besitzes, von dem bei Cades a. a. O. No. 19 ein Abdruck ist, abgebildet Gemmentafel IV. No. 12. Der mit über die linke Schulter geworfener Chlamys dastehende Triptolemos ergreift mit der Rechten die Ähren, welche ihm die mit einem Scepter im linken Arme dasitzende Demeter darreicht. Auch hier ist die Göttin mit einem gegürteten, aber deutlich erkennbaren Untergewand und einem die Beine umhüllenden Himation bekleidet. [41])

Fahrt des Triptolemos. In der allereinfachsten Weise ist die Fahrt des auf dem Schlangenwagen stehenden Heros dargestellt in

No. 3 (Stephani No. 44), einem Carneol aus der Stosch'schen Sammlung (Winckelmann a. a. O. No. 240) im berliner Museum (Tölken a. a. O. No. 241). von dem bei Cades a. a. O. No. 26 ein Abdruck ist, abgebildet Gemmentafel IV. No. 13; fast genau eben so in

No. 4 (Stephani No. 48), einem Carneol der Sammlung eines Herrn de France jetzt?), von dem ein Abdruck in Lippert's Daktyl. Suppl. No. 69 ist; desgleichen in

No. 5 (Stephani No. 51), einem Carneol unbekannten Besitzes, von welchem sich der Abdruck bei Cades a. a. O. No. 25 findet, und in

No. 6 (Stephani No. 49), einem Onyx der Greville'schen Sammlung bei Tassie-Raspe, A catal. of gems etc. No. 1890.

Es ist zu diesen Bildern weiter Nichts zu bemerken, als daß, wie in dem einen abgebildeten Beispiel, der Wagen so gut wie das Schlangengespann ungeflügelt ist und daß Triptolemos ohne jede erkennbare Handlung einfach aufrecht auf dem Wagen steht. Dies ist anders in

No. 7 (Stephani No. 45), einem Jaspis aus der Stosch'schen Sammlung (Winckelmann a. a. O. No. 241) im berliner Museum (Tölken a. a. O. No. 242), abgebildet Gemmentafel IV. No. 14. Hier sind die Schlangen (genauer eine derselben für beide) geflügelt und Triptolemos streckt die rechte Hand wie in der Handlung des Säens vor. Im Zusammenhange damit sind denn auch in etwas wunderlicher Weise und der Deutlichkeit wegen in riesenhafter Größe sowohl oberhalb wie unterhalb der Schlangen im Felde dort 4, hier 6 Getraidekörner angebracht (vergl. Stephani a. a. O. p. 94. Anm. 3), ein Umstand, der an ein ähnliches Vorkommniß in dem berliner Vasenbilde oben No. 35. S. 540 f., Atlas Taf. XV. No. 21 erinnert und wohl geeignet ist, die dort gegebene Erklärung festzustellen. Die Handlung des Säens wird auch zu erkennen sein in

No. 8, einem Smaragd-Plasma der kais. Ermitage in St. Petersburg (Stephani No. 43, vergl. p. 94 Anm. 2), abgebildet bei Ouvaroff, Essai sur les mystères d'Eleusis als Titelvignette. Der geflügelte und mit zwei großen Schlangen bespannte Wagen (denn so wird die in Betreff der Anbringung der Flügel nicht ganz klare Darstellung zu verstehn sein) und der auf demselben sitzende Triptolemos ist hier wie in den späteren Vasenbildern in der Vorderansicht gebildet; der Heros wendet sich nach links, wohin er auch seinen rechten Arm ausgestreckt hat, ein Gestus, welcher schwerlich auf etwas Anderes, als auf das Ausstreuen des Getraidesamens gedeutet werden kann, obgleich dieser nicht, wie in No. 7, dargestellt ist. Wieseler (zu den Denkm. d. a. Kunst II.³ No. 113. d. S. 155) vergleicht nicht mit Unrecht das Vasenbild oben No. 31, Atlas Taf. XV. No. 8, in welchem er aber die Erhebung der rechten Hand nicht von der Handlung der Aussaat verstehn will, sondern, aller Wahrscheinlichkeit nach irrig, »zunächst auf den aufmerksamen Zuhörer« bezieht, aber auch als rednerische erklärbar achtet, was damit zusammenhängt, daß er die Darstellung der Gemme wie diejenige des Vasenbildes als Theil einer größern Composition auffaßt. Schwerlich mit Recht.

Von diesem Stein giebt es in der Kestner'schen Sammlung in Hannover eine, wenn auch in Einzelheiten abweichende Wiederholung, von der bei Cades a. a. O. No. 24 ein Abdruck ist, abgebildet in den Denkm. d. a. Kunst a. a. O., welche aber aller Wahrscheinlichkeit nach als eine moderne Fälschung zu betrachten ist. [42])

In diesen Zusammenhang gehört denn auch No. 9, der mehrfach abgebildete

und besprochene[a]) Cameo der pariser Bibliothek[b]), welcher Germanicus und Agrippina oder, nach anderer Meinung, Claudius und Messalina als Triptolemos und Demeter Thesmophoros auf einem prachtvollen, von zwei großen, aber nicht geflügelten Schlangen gezogenen Wagen darstellt. Der Germanicus-(Claudius-) Triptolemos, dessen Harnisch natürlich die historische, nicht die mythische Person angeht, trägt hierbei, ähnlich wie der Triptolemos auf den thrakischen und kleinasiatischen Münzen, das Saatkorn im Bausche seines Paludamentum, während seine Genossin in der einen Hand ein Bündel Ähren, in der andern eine Rolle trägt, welche auf die Gesetze der Demeter-Thesmophoros bezogen wird.

Triptolemos als Pflüger. Diese, litterarisch nicht selten berührte[c]) Darstellungsart des Heros der Demeter, welche kaum als unbedingt sicher erklärt gelten darf, findet sich künstlerisch außer vielleicht in dem Nebenbilde des Sarkophags von Mazzara mit dem Koraraube (s. unten Cap. X. Sarkoph. No. 19, Atlas Taf. XVII. No. 24) nur in einem geschnittenen Stein und einer antiken Paste aus der Stosch'schen Sammlung im berliner Museum, und zwar zeigt:

No. 10, ein gelber Jaspis (Winckelmann a. a. O. No. 243, Tölken a. a. O. No. 243), abgebildet Gemmentafel IV. No. 15[d]), den, wie es scheint, langbekleideten und mit einem langen Scepter ausgestatteten Triptolemos mit einem Gespann von zwei Stieren pflügend, während zu seinen Füßen, zusammengeringelt, die Schlange, das heilige Thier der Demeter, liegt. Eben diese Schlange, noch mehr aber das Scepter zeigt, daß es sich nicht um einen gewöhnlichen Ackersmann handelt, so daß, wer Triptolemos nicht anerkennen wollte, nur an eine andere mythische Person wie etwa Dysaules denken könnte. Dagegen verbindet

No. 11, eine antike Paste (Winckelmann und Tölken a. d. aa. O. No. 244 und 246), abgebildet Gemmentafel IV. No. 16 nach dem Abdruck bei Cades a. a. O. No. 23[e]), den hier ganz bäuerlich, wohl mit einer caputzenartig über den Kopf gezogenen Diphthera bekleideten Pflüger mit der neben dem Gespann stehenden Demeter, welche jenem ein paar Ähren entgegen hält, nach denen er die rechte Hand ausstreckt. Der Gedanke an einen gewöhnlichen Ackersmann dürfte hierdurch ausgeschlossen sein, während für den bäuerlichen Charakter des Triptolemos, welcher hier in der Tracht unzweideutig ausgedrückt ist, an die orphische Tradition erinnert werden kann, welche Triptolemos und seine ganze Sippe zu Bauern macht[f]). Auf das Pflügen des Triptolemos bezieht sich wohl ohne Zweifel auch die Bronzemünze von Enna[g]), welche einerseits einen mit zwei Schlangen bespannten Pflug und andererseits einen ruhig aufrecht stehenden Mann zeigt. An diese Gestalt kann man diejenigen Gemmen anknüpfen, welche

a) Vergl. Stephani a. a. O. No. 46 und die hier angeführte Litteratur.

b) Chabouillet, Catal. général etc. p. 38 No. 227.

c) Vergl. die Citate bei Stephani a. a. O. p. 74 Note 2.

d) Auch abgeb. in den Denkm. d. a. Kunst II.[3] No. 113 f., vergl. Wieseler das. S. 156 und Stephani a. a. O. p. 74 Note 2.

e) Auch abgeb. b. Schlichtegroll, Choix de pierres gravées pl. 39, vergl. Stephani a. a. O.

f) Vergl. Stephani a. a. O. p. 76 Note 2 und Förster, Der Raub u. d. Rückkehr der Persephone S. 45 Note 1, 74 N. 4, 94 u. 194.

g) Mionnet, Descript. I. 233, 211, Torremuzza, Num. Sicil. tab. 28. No. 11, 12; vergl. Eckhel, Doct. Num. Vet. I. p. 207 und Stephani a. a. O. p. 74. Note 2.

Triptolemos situationslos als Agriculturheros darstellen. Allerdings sind schwerlich alle diejenigen Steine, welche auf eine solche Darstellung bezogen worden sind, in der That auf dieselbe bezüglich: wenigstens muß man zugestehn, daß Bilder, welche Nichts enthalten, als einen dastehenden Mann mit einigen Ähren in der Hand, wie diejenigen, welche bei Stephani a. a. O. p. 74 Note 1 genannt werden, gar wohl auch andere Erklärungen zulassen, ja daß für sie der Gedanke an Bonus Eventus wohl eben so nahe, wenn nicht näher liegt, als derjenige an Triptolemos. Etwas anders steht die Sache dagegen bei

No. 12, einem Carneol aus der Stosch'schen Sammlung (Winckelmann a. a. O. No. 239) im berliner Museum (Tölken a. a. O. No. 244), abgebildet Gemmentafel IV. No. 18 nach einem Abdruck bei Cades a. a. O. No. 32[a]). Denn hier steht der Ähren in der Rechten haltende jugendliche Mann mit dem linken, von der Chlamys umhüllten Arm auf einen Pflug gestützt, welcher gewiß dem Triptolemos, nicht aber dem Bonus Eventus zukommt, während die heroische Nacktheit und die jugendliche Schönheit der Figur den Gedanken an einen sterblichen Ackersmann doch wohl bestimmt ausschließen dürfte. Und eben so wird

No. 13, die mit einer großen Chlamys bekleidete Jünglingsgestalt eines Carneols der Demidoff'schen Sammlung, abgeb. Gemmentafel IV. No. 17 nach dem Abguß bei Cades a. a. O No. 29[b]), theils durch ihren eigenen edeln Charakter, theils durch das wenn auch keineswegs in allen Einzelheiten klare Beiwerk ziemlich sicher als Triptolemos gekennzeichnet. Der Jüngling erhebt mit der Linken zwei lange Getraidestengel, deren schwere Ähren abwärts hangen, während hinter ihm, wenigstens theilweise, zwei Schlangen sichtbar werden, deren eine geflügelt zu sein scheint. Man dürfte dabei an eine abgekürzte Darstellung zu denken haben, welche in ihrer Ganzheit den mit geflügelten Schlangen bespannten Wagen des Triptolemos gezeigt und eben dadurch den Sinn der Darstellung unzweifelhaft gemacht haben wird. Beigefügt ist der Figur eine Inschrift in orientalischen Lettern, welche früher für phoenikisch galt, neuerdings aber als dem Aramaeisch-Aegyptischen nahe stehend und dem Charakter nach als ziemlich alt betrachtet wird[c]). Sei dem wie ihm sei; mit Recht hat Wieseler a. a. O. die bildliche Darstellung als erst der römischen Kaiserzeit angehörig bezeichnet, vor welcher auch die geflügelten Schlangen nicht nachweisbar sind, und eben so den Gedanken O. Müllers[d]), es handele sich um einen »Asianus heros in graecam Triptolemi formam mutatus«, wie den Tylos der Münze von Sardes oben S. 585, als durch die orientalische Inschrift nicht genügend belegt bezeichnet.

---

a) Auch abgeb. in den Denkm. d. a. Kunst II.³ No. 113. g.; vergl. Wieseler das. S. 156 und Stephani a. a. O. p. 74 Note 2.

b) Auch abgeb. in den Denkm. d. a. Kunst II.³ No. 114. b.; vergl. Wieseler das. S. 157 f.

c) S. Gesenius zu Script. linguaeque Phoen. Mon. III. tab. 28. No. 67. ter und Levy in der Zeitschrift der deutschen morgenl. Ges. N. F. I. S. 71 f.

d) Ann. dell' Inst. XI. p. 9.

ZEHNTES CAPITEL.

Der Raub der Kora; ihre Kathodos und Anodos.

Wenn es bei vielen anderen Capiteln dieses Buches genügen konnte, frühere denselben Gegenstand behandelnde Schriften als »Vorarbeiten« anzuführen und durch mehr oder weniger häufige Bezugnahme auf dieselben den Grad ihrer Bedeutung in den Augen des Verfassers und das Maß der Anlehnung an dieselben anzuzeigen, so würde ein gleiches oder ähnliches Verfahren an diesem Orte gegenüber dem Buche Richard Försters: »Der Raub und die Rückkehr der Persephone in ihrer Bedeutung für die Mythologie, Litteratur- und Kunstgeschichte dargestellt« Stuttgart 1874, augenscheinlich nicht zulässig sein. Hier wird es vielmehr für den nachfolgenden Autor gelten, in offener und ausdrücklicher Erklärung ganz bestimmt zu seinem Vorgänger, welcher ihm die eigene Arbeit in vielen Beziehungen außerordentlich erleichtert, unter gewissen Gesichtspunkten freilich auch, wenn nicht erschwert, so doch weniger lieb gemacht hat, Stellung zu nehmen. Und da kann es denn keinem Zweifel unterliegen, daß der Nachfolgende dem Vorangegangenen, welcher mit so großem Fleiße gearbeitet hat, zunächst für die Grundlage aller Forschung, die Sammlung und kritische Sichtung des monumentalen Stoffes und der Litteratur über denselben, verpflichtet bleibt und in Betreff dieser so gut wie ganz auf eigenes Verdienst zu verzichten hat, womit jedoch nicht gesagt sein soll, daß das hier und dort verarbeitete Material in seinem ganzen Bestande identisch wäre. Ferner ist die Anordnung des Stoffes im Ganzen nach den sich von selbst ergebenden historischen Gesichtspunkten und die Gruppirung desselben in den einzelnen Abtheilungen des Förster'schen Buches eine solche, daß kein Grund vorlag, von derselben in wesentlichen Dingen abzuweichen, und namentlich ist die Classification der Sarkophagreliefe und ihre Zurückführung auf gemeinsame Vorbilder so einleuchtend richtig, daß sie beibehalten werden mußte, wenn nicht mit Wissen und Willen eine schlechtere Anordnung getroffen werden sollte. Und endlich erscheint die Behandlung und Erklärung der einzelnen Monumente in der Hauptsache so erschöpfend und richtig, daß sich eine abweichende Auffassung nur im Einzelnen, wenn auch auf nicht ganz wenigen Punkten und ganz besonders bei einigen Monumenten geltend zu machen hat, welche jetzt in zuverlässigeren Abbildungen vorliegen und im Atlas mitgetheilt sind, als sie Förster bekannt waren.

Es versteht sich nach dem Vorstehenden wohl von selbst, daß der folgende Text, wie er im Anschluß an die Förster'sche Arbeit und unter genauer Nachprüfung, gleichsam als Epikritik derselben entstanden ist, durchweg auf dieselbe Bezug nimmt, und zwar so, daß, da in einem Sammelwerke eine eben so ausführliche Darstellung wie in einer Monographie unzulässig erscheint, im Falle der Übereinstimmung wegen der weitern Ausführung und Begründung auf Förster verwiesen und nur im Falle abweichender Ansichten die eigene Auffassung näher dargelegt worden ist. Mag dies nun aber auch auf einer nicht ganz geringen Zahl von Punkten geschehn sein, immerhin treten diese gegen diejenigen Theile der

Darstellung, in welchen ich mit Förster übereinstimme und Besseres nicht bieten konnte, als er gegeben hat, so sehr zurück, daß nur die offenbare Unmöglichkeit, in einem Werke, welches die Kunstmythologie der Demeter und Kora behandelt, die Monumente, welche sich auf den Hauptmythus der beiden Göttinnen beziehn, ganz zu übergehn und ihretwegen summarisch auf das Förster'sche Buch zu verweisen, mich zur Niederschrift des folgenden Textes hat bewegen können. Ohne damit den Anspruch auf selbständige Durcharbeitung des Gegenstandes aufzugeben, glaube ich deswegen hier ausdrücklich erklären zu sollen, daß ich die Ehre, dies Capitel in den Hauptsachen in Ordnung gebracht zu haben, nicht für mich in Anspruch nehme, sondern bereitwillig Förster zugestehe.

Archaische Kunst.

Zur Beantwortung der Frage, wie sich die auf den Mythus vom Raube der Kora in seinem ganzen Umfang und die auf denjenigen ihrer Kathodos und Anodos bezüglichen bildlichen Darstellungen kunstgeschichtlich entwickelt haben mögen, reicht weder das litterarisch überlieferte, noch das bisher bekannte monumentale Material aus. Die Annahme Försters (S. 99 f.), daß sich die bildliche Darstellung der poetischen parallel entwickelt habe, und zwar so, daß der alten Hymnenpoesie die Werke der hieratischen Kunst, der unter euripideïschen Einflüssen stehenden und den Mythus vom Standpunkte des rein phychologischen Interesses behandelnden Poesie die Werke der jüngern attischen Kunst (Praxiteles, Nikomachos), der gelehrten alexandrinisch-römischen Poesie endlich die große Zahl der Kunstwerke entspreche, welche meistens zum Gräberschmucke dienten, diese im Allgemeinen gewiß richtige Annahme wird doch in ihrem ersten Theile, so wie sie Förster zu entwickeln und zu begründen versucht hat, problematisch. Denn wenn Förster einerseits meint, sowie Demeter in alten Bildern durch Attribute als die trauernde und suchende charakterisirt worden sei, so sei der erste Schritt zur Vergegenwärtigung des Mythus das Zusammenstellen der Demeter und Kora mit solchen Nebenfiguren gewesen, welche an den Raub und die mit ihm zusammenhangenden Begebenheiten erinnerten, so ist von der angeblichen Demeter Melaina von Phigalia S. 410, von der Demeterstatue von Enna und dem Relief am amyklaeischen Throne schon oben S. 412 und 413 sowie in den Anmerkungen 2. und 3. gesprochen und die Bezüglichkeit der letzteren Monumente auf den Mythus abgelehnt worden, und das Gleiche gilt von der S. 430 f. behandelten Gruppe des Damophon von Messene in Akakesion, während S. 430 anerkannt wurde, daß in den zu der Statue der Kora von demselben Meister in Megalopolis gruppirten Mädchengestalten mit Blumenkörben auf den Köpfen auf den Mythus vom Raube bei der Anthologie angespielt worden sein mag.

Andererseits kann man aber auch der Behauptung Försters (S. 102), daß, weil das Motiv an sich wenig geeignet war, Ehrfurcht vor der Würde und Erhabenheit der Götterwelt hervorzurufen, der Versuch, den Raub selbst darzustellen, mit Erfolg erst in der Periode der Kunst gemacht werden konnte, in welcher das religiöse Element bereits in den Hintergrund getreten und die Lösung psychologischer Probleme Hauptsache geworden war, d. h. in der Periode der jüngern attischen

Schule, nur sehr bedingterweise zustimmen, insofern Kunstwerke auf uns gekommen sind, welche eben so unzweifelhaft den Raub Koras darstellen wie sie mit der jüngern attischen Schule Nichts zu thun haben, welche also ganz unzweideutig beweisen, daß der Versuch, den Raub darzustellen, früher als in der jüngern attischen Schule gemacht worden ist, so daß man höchstens darüber verschiedener Meinung sein kann, in welchem Maße dieser Versuch von Erfolg begleitet gewesen ist.

Diejenigen Denkmäler, um welche es sich hier in erster Linie handelt, hat Förster selbst (S. 108 f.) unter der Überschrift: »Hieratische Darstellungen« besprochen und deren Unabhängigkeit von der praxitelischen und nikomacheïschen Schöpfung ausdrücklich betont.

Es sind dies Terracotten vom unteritalischen (epizephyrischen) Lokris, von denen die beiden genauer bekannten:

No. 1 im britischen Museum, abgeb. in der Archaeolog. Zeitung von 1870 S. 77 [a]), s. Atlas Taf. XVIII. No. 17 und

No. 2 im Museo Nazionale zu Neapel, abgeb. im Bull. arch. Napol. V. tav. 5. No. 4 [b]), s. Atlas Taf. XVIII. No. 16

nur Fragmente sind, während

No. 3, ein von Hirt in seinem Aufsatz über die aeginet. Bildwerke in Wolfs Litterar. Anall. III. S. 180 als »nach Polen gebracht« erwähntes Exemplar nicht näher bekannt ist und einstweilen als verschollen gelten muß [c]). Nur sein archaischer Stil ist durch die Stelle, an der es erwähnt wird, verbürgt.

Das Exemplar No. 1 stellt Hades unbärtig [d]) dar, mit lockigem, von einer breiten Binde zusammengehaltenem Haar, bekleidet nur mit einem um die Schultern gehängten Mäntelchen [e]). Er hat die ganz bekleidete, den linken Arm wie hilferufend emporstreckende Kora, deren Kopf fehlt, mit beiden Armen umfaßt und trägt sie seinem Wagen zu, dessen Rand sichtbar ist und dessen Sitz er eben mit dem rechten Fuße zu betreten im Begriff ist. Sicher bestimmt wird der Sinn der Gruppe, in welcher man sonst und namentlich gegenüber der ungewöhnlichen Bartlosigkeit des Hades auch irgend einen andern Weiberraub annehmen könnte, durch das von Kora auf der Rechten getragene Attribut eines Hahnes [f]), welches grade für den lokrischen Cultus Porphyrios [g]) als Hauptkennzeichen der Göttin

a) Mit Text von Curtius; bei Förster S. 109 No. 3.

b) Mit Text von Minervini; vergl. außerdem Gerhard, Hyperb.-röm. Studien I. S. 191 und Förster No. 2.

c) Vergl. Förster No. 1.

d) So nach der Zeichnung und Curtius' Angabe, Förster redet von »einem spärlichen Bart«.

e) Förster irrt, wenn er von einem »kurzen Rock« bei Hades spricht; dies Kleidungsstück kann nur das Gewand der Kora sein, wenn auch die Zeichnung in diesem Punkte nicht ganz klar ist.

f) So nach der Zeichnung und Curtius' Angabe, Förster redet von zwei Hähnen.

g) Porphyr. De abstin. IV. 16. p. 178 ed. Nauck: Τῆς δὲ Φερρεφάττης παρὰ τὸ φέρβειν τὴν φάτταν φασὶν οἱ πολλοὶ τοὔνομα τῶν θεολόγων· ἱερὸν γὰρ αὐτῆς ἡ φάττα. δι' ὃ καὶ αἱ τῆς Μαίας ἱέρειαι ταύτην ἀνατιθέασι. Μαῖα δὲ ἡ αὐτὴ τῇ Φερσεφόνῃ ὡς ἂν μαῖα καὶ τροφὸς οὖσα. χθονία γὰρ ἡ θεὸς καὶ Δημήτηρ ἡ αὐτή. καὶ τὸν ἀλεκτρυόνα δὲ ταύτῃ ἀφιέρωσαν· δι' ὃ καὶ ἀπέχονται οἱ ταύτης μύσται ὀρνίθων ἐνοικιδίων κτλ.

anführt und welches auch in einem andern, bekannten lokrischen Relief[a]) bildlich nachweisbar ist. Während Curtius hinsichtlich des Stiles dieses Reliefs, welches Förster »frühestens in's Ende des VI. Jahrhunderts« ansetzt (wohl zu alt), mit Recht auf dessen kunstgeschichtliche Bedeutung hinweist, indem es uns den Übergang aus dem strengen Tempelstil in eine freiere Darstellung vor Augen führt, die Handlung in dramatischer Bewegung giebt und dennoch die Göttin ihr Attribut regungslos in der Hand halten läßt, als säße sie auf dem Throne, dürfte es angemessen sein, mit einem Worte darauf hinzuweisen, daß hier der Wagen des Hades deutlich hervorgehoben ist, ganz in Übereinstimmung mit der ältesten poetischen Darstellung im homerischen Demeterhymnus (vs. 19.). Und zwar deswegen, weil sich nicht entscheiden läßt, in wiefern dies auch in dem Fragment No. 2 der Fall war und weil demnächst zu besprechende Vasenbilder den Wagen, mögen sie ihn voraussetzen, jedenfalls nicht darstellen.

Das Fragment No. 2 nämlich zeigt uns Nichts als den hier bärtigen und mit einer auf der rechten Schulter geknöpften Chlamys bekleideten Hades, welcher Kora mit den Armen umfaßt hält, während diese, welche mit einem Kranze von Blumen, mit Ohrringen und einem großen dreizeiligen Perlenhalsbande geschmückt ist, den rechten Arm erschreckt oder hilferufend ausstreckt und die linke Hand auf die Brust legt. Während dabei ihr Gesicht ohne Ausdruck ist, zeigt dasjenige des Hades mit seinem geöffneten Munde wenigstens der Absicht nach den Ausdruck der Leidenschaft, welcher sich auch in seiner Bewegung, wenigstens verglichen mit derjenigen in No. 1, ausspricht. Daß No. 2 jünger sei als No. 1 kann nicht wohl bezweifelt werden; der archaischen Kunst gehört aber auch dies Fragment an, dessen Deutung wesentlich durch diejenige von No. 1 und die gleiche Provenienz von einem Local mit bekanntem Koracultus (s. Förster S. 109 Note 1) unterstützt und gesichert wird.

Diese Reliefe regen nun aber auf das natürlichste die Frage an, ob es irgendwie wahrscheinlich sei, daß die archaische Kunst sich nur in ihnen und nur an diesem einzigen Orte mit der Darstellung des Koraraubes befaßt habe? Bei der weiten Verbreitung des Mythus bereits in alter Zeit, bei seiner großen Bedeutung im Cultus und seiner frühen poetischen Bearbeitung, Dinge, über welche nach den Untersuchungen Försters (Cap. 2—4) kein weiteres Wort zu sagen nöthig ist, wird man sich kaum geneigt fühlen, diese Frage zu bejahen. Es ist freilich eine Thatsache, daß wir in unserer gesammten litterarischen Überlieferung von keinem archaischen Kunstwerke dieses Gegenstandes Kunde haben, und eine nicht minder gewisse, daß sich auch unter den sämmtlichen erhaltenen archaischen Kunstwerken, namentlich unter den gesammten schwarzfigurigen Vasenbildern Nichts findet, welches mit Recht auf denselben bezogen werden könnte. Und dennoch ist es zweifelhaft, ob Förster die Besprechung der lokrischen Reliefe mit Recht mit den Worten schließt: »alle übrigen Werke gehören in die Zeit nach Praxiteles« und ob nicht wenigstens zwei Vasenbilder allerdings kaum an sich einer ältern Periode angehören, wohl aber auf eine ältere, von der praxitelischen und der nikomacheïschen

---

a) Bull. arch. Napol. a. a. O. No. 1, Ann. dell' Inst. XIX. tav. d'agg. F., wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II.[2] No. 856.

Auffassung und Gestaltung des Mythus unabhängige Kunstübung hinweisen, oder, wenn man so sagen darf, als deren Nachbilder werden gelten dürfen.

Beide sind von Förster S. 234 f. angeführt und besprochen, das erstere mit den einleitenden Worten (S. 233), daß mit alleiniger Ausnahme desselben kein Vasenbild des archaischen oder vollendet schönen Stiles mit einer Darstellung des Raubes gefunden worden sei. Es ist dies

No. 4, das Gemälde an einer aus Nola stammenden rothfigurigen schlanken Amphora im Museo Nazionale in Neapel[a]), s. Atlas Taf. XVIII. No. 11, dessen von Heydemann mit den Worten: »feine, leichte Zeichnung« charakterisirten Stil Förster »archaisch« nennt, und den man füglich als archaisirend bezeichnen kann. Der Raub ist hier in seinem ersten Momente, der Verfolgung gefaßt; Hades, spitzbärtig, bekränzt, wie es scheint, mit Myrten, durch das Scepter als Herrscher und durch das Füllhorn wie in anderen Fällen[b]) als Pluton charakterisirt, eilt der vor ihm entfliehenden und erschreckt zu ihm zurückblickenden Kora nach, welche er demnächst am Arme zu ergreifen im Begriff ist. Die nachlässig und fehlerhaft, wie in vielen anderen Nachahmungen früherer Stilarten, geschriebenen Inschriften laufen auf weiter Nichts als auf ein καλὸς ὁ παῖς und καλὴ ἡ παῖς hinaus. Eigenthümlich ist, daß jede Andeutung des Wagens fehlt, auf welchem die geraubte Kora entführt werden soll; aber auch dies darf als ein Zeichen gelten, daß die Wurzeln dieser Darstellung in einer ältern Zeit, als die der jüngern attischen Schule liegen. Etwas Ähnliches gilt von

No. 5, dem Innenbild einer Kylix im Museo Gregoriano des Vatican[c]), s. Atlas Taf. XVIII. No. 12. a., dessen Malerei freilich schon lange als nicht echt archaisch, sondern als etruskische Nachahmung erkannt worden ist[d]), aber eben als solche, wenigstens mit Wahrscheinlichkeit verwandte echt archaische Vorbilder voraussetzen läßt. Die Handlung ist hier weiter vorgeschritten: Hades im Chiton und mit flatternder Chlamys hat Kora mit beiden Armen umfaßt, ähnlich wie in dem Relief No. 2, welches überhaupt die an sich keineswegs durchaus sichere Deutung zu stützen geeignet ist, und nähert sein Gesicht dem ihrigen (wie dort), ob um sie zu begütigen (wie Förster nach Claud. R. P. II. 276 sq. annimmt), mag dahinstehn. Er trägt die Geraubte nach rechts hin, möglicherweise seinem Wagen zu, obgleich dieser nicht einmal angedeutet ist. Beide Personen haben verzierte Haarbänder, Kora außerdem Ohrringe, Hals- und Armband, welches letztere mit drei Granatäpfeln. Diese werden um so weniger als blos ornamental zu betrachten sein, als sie in den Außenbildern (Atlas a. a. O. No. 12. b. u. c.) bei Hades wiederkehren, welcher beide Male mit einem aus einer Granate bestehenden Armbande geschmückt

---

a) Heydemann, Die Vasens. des Mus. Naz. zu Neapel No. 3091, abgeb. bei Förster Taf. 2.

b) So z. B. in dem jetzt verschollenen Relief bei Zoëga, B. R. I. tav. 1 = Denkm. d. a. Kunst II.³ No. 76, vergl. Wieseler a. a. O. S. 101 und Welcker, Alte Denkm. II. S. 85, so ferner in der schönen Kylix mit dem Göttergelage in London 811, abgeb. Mon. dell' Inst. V. tav. 49, vergl. E. Braun, Ann. dell' Inst. von 1853 p. 111 sq., außerdem s. Welcker a. a. O. III. S. 306 f.

c) Abgeb. im Museo Etrusco Gregoriano Vol. II. tav. 83. 2, vergl. E. Braun, Ann. dell' Inst. von 1844 p. 141, bei Förster S. 234. No. 2.

d) Vergl. O. Jahn, Einl. zu der Beschreib. der Vasen in München S. CCXXXIV. mit Anm. 1456.

auf einem Sessel sitzend dargestellt ist, während ihm ein Jüngling einerseits eine Granatknospe, andererseits einen Granatapfel darbietet und ein zweiter ihm von hinten einen Kranz auf das Haupt setzt.

Wenngleich dies nun auch die einzigen Monumente sind, welche in der Darstellung des Raubes der archaischen Kunst angehören oder wenigstens auf diese zurückweisen, so muß hier noch auf zwei weitere Kunstwerke hingewiesen werden, auf welche ihrem Gegenstande nach später zurückgekommen werden soll, welche aber hier zu berühren sind, weil sie in vorpraxitelischem Stile Scenen aus dem hier in Rede stehenden Mythus in seinem weitern Umfange darstellen, nämlich die Münze von Enna oder Henna auf Sicilien mit der suchenden Demeter[a]) (Münztafel IX. No. 15. a. b.), welche dem 5. Jahrhundert angehören mag, und die schöne Vase del Vasto mit der Anodos der Kora (Atlas Taf. XVIII. No. 15)[b]), welche als Product attischer Kunst vor Ol. 85 zu datiren ist. Sie zeigen in Verbindung mit den vorher besprochenen, daß die bildende Kunst vor der Periode der jüngern attischen Schule sich dem Koramythus nicht ganz so fern gehalten hat, wie es nach Försters Darstellung scheinen könnte, wenngleich die Seltenheit der älteren Monumente dieses Kreises eine höchst bemerkenswerthe, nicht leicht genügend zu erklärende Thatsache bleibt und wohl für immer bleiben wird.

Praxiteles und Nikomachos.

Von den Werken beider Meister, welche den Raub der Kora darstellen, der Erzgruppe des Praxiteles (Plin. N. H. XXXIV. 69) und dem Gemälde des Nikomachos (Plin. N. H. XXXV. 108), ist schon oben S. 433 und 436 gesprochen worden und es ist hier nur noch ein Mal kurz auf dieselben zurückzukommen unter dem Gesichtspunkt ihres Einflusses auf die spätere Kunst. Das Resultat, wie es auch Förster (S. 102 und 106) gezogen hat, kann der Natur der Sache nach nur ein ganz allgemeines, theilweise negatives sein. Denn vor allen Dingen kennen wir die beiden Werke selbst viel zu wenig genau, um ermessen zu können, welche Züge aus ihnen, ganz besonders aber aus jedem von ihnen, in spätere Kunstwerke übergegangen sein mögen. Ja man kann bei der überaus dürftigen Aussage unserer Quelle, welche sich in beiden Fällen auf die allgemeine Angabe des Gegenstandes: Proserpinae raptus beschränkt, nicht einmal die von dem einen und dem andern Künstler gewählte Scene, die Entführung auf dem Wagen oder den Angriff des Hades auf Kora bei der Anthologie, feststellen, sondern höchstens bei Beiden die eigentliche Entführung — in welchem Moment und unter welcher Modalität muß wiederum dahinstehn — schon nach dem Wortlaute der Zeugnisse für wahrscheinlicher halten, obwohl man gestehn muß, daß für das Gemälde, weniger für die plastische Gruppe, auch der Angriff bei der Anthologie, wie sich derselbe aus den verschiedenen Variationen in Sarkophagreliefen reconstruiren läßt, als eine höchst effectvolle Composition recht wohl denkbar wäre. Alles,

a) Förster S. 251, vergl. einstweilen Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst II.³ S. 139 f. No. 105.

b) Förster S. 259 f.

was man mit Überzeugung sagen kann, ist, daß der höchst pathetische Gegenstand dem Geiste der Kunstperiode beider Künstler durchaus angemessen war, in erster Linie aber dem Genius des Praxiteles, des großen Meisters in der Darstellung psychologischer Affecte[a]), da es keineswegs feststeht, daß man berechtigt ist, mit Förster (S. 106) das Zeugniß über eine ähnliche (nicht gleiche) besondere Begabung des Aristeides von Theben[b]) auf die ganze thebanisch-attische Malerschule und auf Nikomachos insbesondere zu übertragen[c]). Da aber ferner beide Kunstwerke in Rom waren (seit wann und wie lange läßt sich nicht feststellen), so wird man gewiß nicht zu weit gehn, wenn man mit Förster annimmt, »daß sie nicht verfehlt haben werden, auf das kunstsinnige Publicum den größten Eindruck, auf die Jünger der Kunst nachhaltigen Einfluß auszuüben«. Daß man aber auch nicht weiter gehn dürfe, ist deswegen zu bemerken nicht überflüssig, weil früher von mehren Seiten[d]) in der That weiter gegangen worden und namentlich der Einfluß der praxitelischen Kunst in diesem Kreise auf die spätere weiter ausgedehnt worden ist, als sich irgend erweisen läßt.

Über die Katagusa des Praxiteles muß auf das oben S. 433 Gesagte zurückverwiesen werden; an der dort aufgestellten Möglichkeit, daß es sich bei derselben um die Zurückführung der Kora durch Hekate zur Demeter gehandelt habe, muß hier festgehalten werden; eine Anlehnung eines spätern Kunstwerkes an die hier vorausgesetzte dreigliederige Gruppe ist nicht erweislich, da die Vase del Vasto ohne Zweifel vorpraxitelisch ist.

Irgend ein späteres namhaftes auf den Mythus in seinem ganzen Umfange bezügliches Kunstwerk, aus welchem man die erhaltenen Darstellungen ableiten oder auf dessen Anregung man sie zurückführen könnte, ist durchaus unbekannt und es soll nicht verkannt werden, daß dieser Umstand der Annahme eines maßgebenden Einflusses der Werke des Praxiteles und Nikomachos, ganz allgemein gefaßt, wiederum das Wort redet.

Von diesen

erhaltenen Kunstwerken

werden billig die eigentlich griechischen und ihre Nachahmungen den griechisch-römischen vorangestellt. Es handelt sich hier um eine kleine Anzahl von

Vasengemälden,

deren Erklärung jedoch überaus streitig und auch keineswegs leicht ist. Es sind die folgenden:

---

a) Diod. Sicul fragm. l. XXVI. 1. Πραξιτέλης ὁ καταμίξας ἄκρως τοῖς λιθίνοις ἔργοις τὰ τῆς ψυχῆς πάθη.

b) Plin. N. H. XXXV. 98. Is omnium primus animum pinxit et sensus hominum expressit, quae vocant Graeci ethe, item perturbationes, ein Urteil, das nur dann verständlich und berechtigt erscheint, wenn man es dahin versteht, daß Aristeides den Ausdruck von Gefühlen und Leidenschaften zum Schwerpunkt seiner Kunst machte.

c) In dem Satze Försters S. 107: »Und so läßt es sich denken, wie gerade der Raub der Persephone mit seinen Motiven der Leidenschaft und Angst dem Künstler (Nikomachos) besondere Gelegenheit zur Geltendmachung seiner Vorzüge darbot, zur Wiedergabe der ἤθη θυμικὰ καὶ οἰκτρά (Dion. Hal Rhet. p. 60. Sylb.)« könnte es scheinen, als ob Dionysios von einer besondern Fähigkeit des Nikomachos zur Wiedergabe solcher ἤ. θ. κ. οἰ. rede, was jedoch keineswegs der Fall ist.

d) S. Förster S. 107 Note 3: es könnten noch Andere genannt werden.

No. 6, Gemälde an der Vorderseite einer schlanken Amphora[a]), früher Hope-schen, jetzt unbekannten Besitzes[b]), s. Atlas Taf. XVII. No. 26. a.

Mit demselben trifft fast genau zusammen, wenn es nicht identisch ist:

No. 6. a., ein Fragment aus der Umgegend von Neapel, einst im Besitze Sir William Hamiltons, abgeb. bei Tischbein, Engravings of Vases in the possession of Sir W. H. Vol. III. pl. 1[c]). S. Atlas Taf. XVII. No. 26. b.[43]).

Sehr nahe steht demselben dem Inhalt und auch der Composition nach

No. 7, das Gemälde an einer ähnlichen schlanken Amphora der Sammlung Fittipaldi in Anzi[d]), s. Atlas Taf. XVII. No. 27.

Dagegen ist über zwei weitere Vasen mit angeblich dem Raube der Kora Nichts bekannt, als was in den folgenden Worten Welckers zu Müllers Handb. d. Arch. § 358. Anm. 1 gesagt ist: »an zwei Vasen sah die Entführung Cav. Gargallo 1842 in Anzi in der Basilicata; hinter dem Pluton Demeter mit der oben gekreuzten Fackel, neben ihm ein geflügelter Wagenlenker«. Da die letzten Worte auch den Gedanken an eine mögliche Identität wenigstens einer dieser Vasen mit der Fittipaldischen (No. 7) ausschließen, so müssen sie einstweilen unberücksichtigt bleiben.

Die ältesten Erklärer des Fragmentes No. 6. a., Italinski (zu Tischbein a. a. O.) und Böttiger (Die aldobrandin. Hochzeit S. 140) wollten in dieser Darstellung eine Entführung oder Heimführung der Hera durch Zeus sehn, ein Gedanke, den auffallenderweise Brunn[e]) für No. 7 wieder aufgenommen hat, nachdem er für No. 6 und 6. a. von allen neueren Erklärern ohne Zweifel mit Recht verworfen worden war.

Zu der neuern Erklärung, welche, so mannigfaltig sie modificirt sein mag, in dem Paar auf dem Wagen in 6, 6. a. und 7 Hades und Kora erkennt, hat Millingen[f]) den Anstoß gegeben, indem er annahm, es sei (in 6) dargestellt, wie Hades nach seiner im Olymp in Gegenwart der Götter gefeierten Hochzeit mit Kora, diese, welche von ihrer Mutter Abschied nehme, unter dem Geleite der mit zwei Fackeln vorleuchtenden Hekate in sein Reich entführe. Dieser Erklärung schlossen sich am nächsten an O. Müller[g]) und Creuzer[h]), welche nur die Katagusa des Praxiteles einmischten, und, diese als die Kora nach der Unterwelt geleitende oder entlassende Demeter auffassend, in ihr das Vorbild des Vasengemäldes erkannten. Den von Müller im Handb. a. a. O. ausgesprochenen Ge-

a) Vergl. Millingen, Ancient uned. Mon. I. pl. B. No. 1.

b) Abgeb. bei Millingen a. a. O. pl. 16, vergl. p. 44 sqq., nach einer kleinern Zeichnung bei Dubois-Maisonneuve, Introduction à l'étude des vases pl. 20, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst I. No. 213, bei Creuzer, Symbolik IV.[4] Hft. 2. Taf. III. No. 9, Guigniaut, Relig. de l'ant. pl. 145bis No. 556 und endlich in Brunns Vorlegeblättern No. 14. Bei Förster S. 237 ff. No. 4.

c) Danach wiederholt in Hirt's Mythol. Bilderbuch Taf. 22, vergl. S. 72.

d) Abgeb. Mon. dell' Inst. VI. tav. 42. A. mit Text von Stephani, Ann. von 1860 p. 302 sqq. Bei Förster S. 243 ff. No. 8.

e) Bull. dell' Inst. von 1859 p. 9 und Archaeolog. Zeitung von 1859 Anz. S. 14*. Ihm folgte vor der Publication des Vasenbildes Förster, Die Hochzeit des Zeus und der Hera S. 27. Jetzt sind Beide von dieser unhaltbaren Ansicht zurückgekommen.

f) Ancient uned. Mon. p. 44 sqq.

g) Zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O., vergl. Handb. § 358. 2.

h) Symbolik IV.[4] S. 463 f.

danken an eine von dem ursprünglichen gewaltsamen Raube der Kora zu unterscheidende, alljährlich sich erneuernde Hinabführung derselben und ihren Abschied von der Mutter, hat für No. 6 und 7 Stephani (a. a. O. p. 308 sq.) mit Verweisung auf die sicilischen Feste der Θεογάμια und Ἀνακαλυπτήρια und besonders ausdrücklich Gerhard[a]) als eine »vertragsmäßig erneuerte Entführung der Kora«, eine »Entführung, mit welcher die scheidende Demeter einverstanden« sei, festgehalten, auch er auf die sicilische Entwickelung des Mythus und Cultus hinweisend. Und eine ähnliche Auffassung des in diesen Bildern Dargestellten findet sich in den mehr gelegentlichen Äußerungen noch mancher anderer Gelehrten wieder, welche hier nicht aufgezählt zu werden brauchen; ja man kann sie als die im Allgemeinen angenommene bezeichnen. Und in der That muß man gestehn, daß gar keine im Wesentlichen andere Erklärung möglich ist, wenn die von Allen außer Zoëga[b]) (für No. 6. a.) und Förster (s. unten) festgehaltene Annahme das Richtige trifft, daß nämlich in der Figur hinter dem Wagen des Hades und der Kora Demeter zu erkennen sei. Zoëga glaubte in dieser Figur Aphrodite und danach in dem ganzen Bilde eine Darstellung des eigentlichen Raubes sehn zu dürfen, bei welchem Aphrodite der Kora rathe, sich ihrem Schicksal zu ergeben; allein die Richtigkeit des Einen wie des Andern ist ihm schon mit aller Lebhaftigkeit von Welcker (a. a. O.) und neuerdings von Förster (S. 239), ohne Zweifel mit Recht, bestritten worden. Dieser Letztere hat die fragliche Demeter Hekate und die von allen früheren Erklärern Hekate genannte Figur vor den Pferden mit den beiden Fackeln, »direct Claudians Schilderung I. 279 folgend«, Alekto genannt und mit diesen Namen eine neue Erklärung der Bilder verbunden, auf welche hier etwas näher eingegangen werden muß.

Zunächst bestreitet er die Annahme Millingens, es sei der hier dargestellten Scene die im Olymp bereits gefeierte Hochzeit vorangegangen wohl mit Recht; sie ist aber auch für die Erklärung der Bilder in keiner Weise nöthig, vielmehr zeigt der mit auf den γάμος bezüglichen Attributen[c]) ausgestattete, dem Paare voranfliegende (6, 6. a.) oder folgende (7) Eros, daß es sich um eine erst am Ziele der Fahrt zu feiernde eheliche Verbindung handelt und in sofern kann man Förster (S. 238) vollkommen beistimmen, wenn er sagt, es sei natürlich, daß die Hochzeit des Pluton und der Persephone erst in der Unterwelt gefeiert werde, wie dies auch Claudian II. 322—372 ausführlich schildert.

Ferner behauptet Förster, es sei nirgend angedeutet, daß Hades die Kora aus der Oberwelt (oder dem Olymp) abhole, vielmehr sei »anzunehmen«, daß, wie die ἀναγωγή, so auch die καταγωγή der Persephone lediglich Sache des Hermes oder der Hekate sei und ein Abschied der Demeter von Kora sei der Poesie und Kunst völlig fremd. Hier wird man zugeben müssen, daß für die Abholung der Kora durch Pluton-Hades in der That kein schriftliches Zeugniß vorhanden ist, aber fraglich ist dennoch, ob Förster mit Recht behauptet, hiermit falle Gerhards Annahme einer vertragsmäßig erneuerten Entführung der Kora durch Hades zu Boden. Denn für seine These, wie die ἀναγωγή, so sei auch die καταγωγή Koras lediglich Sache

a) Über den Bilderkreis von Eleusis II. (Ges. akad. Abhh. II.) S. 374 f. mit Anm. 275 u. 276.
b) In Welckers Zeitschrift für Gesch. und Auslegung alter Kunst S. 94 Anm. 116.
c) Vergl. Förster S. 240 u. 244.

des Hermes oder der Hekate, giebt es eben auch kein Zeugniß, und Förster selbst kann nicht mehr sagen, als man müsse dies annehmen. Aber warum denn nur? Daß der wechselnde Aufenthalt Koras, einen Theil ($^2/_3$) des Jahres bei der Mutter und einen andern ($^1/_3$) bei ihrem finstern Gatten in der Unterwelt, vertragsmäßig (warum sollte man so nicht sagen?) festgestellt sei, kann man natürlich angesichts der ausdrücklichen und ausführlichen Erklärung schon im homerischen Hymnus (vs. 334 ff., besonders 399 f. 445 ff.) und in einer Reihe späterer Zeugnisse nicht läugnen und eben so wenig, daß dieser Mythus auf der natürlichen Erscheinung des Lebens der Vegetation oder der Saat begründet sei, welche vier Monate unsichtbar und unterirdisch, acht Monate sichtbar ist und die Erde schmückt[a]). Die Entführung der Kora durch Hades ist also keine einmalige Thatsache, wie die Poesie es darstellt und darstellen muß, sondern, als ein echter Mythus, eine zu unbegrenzter Wiederholung nicht blos fähige, sondern eine alljährlich sich wiederholende, in den Herbstfesten der Kora in den Culten gefeierte. Und da entsteht nun die ganz natürliche Frage, ob, wenn von dem Allen das Bewußtsein vorhanden war — und so war es[b]) —, nicht unausbleiblich aus dem ursprünglich, mythologisch dargestellt, gewaltsamen Raube der Kora durch Hades eine mildere Auffassung ihrer alljährlichen Entführung sich entwickeln mußte, die schließlich als eine eben so »vertragsmäßig erneuerte« aufgefaßt wurde wie das Wechselleben der Kora-Persephone auf der Oberwelt und in der Unterwelt ein vertragsmäßig geregeltes war[c]). In der Poesie haben wir davon keine oder doch nur sehr zweifelhafte Spuren[d]), weil die Poesie sich mit der Darstellung des ursprünglichen Raubes, der Bearbeitung des ἱερὸς λόγος befaßte, welcher die dogmatisch-mythologische Grundlage der Culte bildete. Aber das schließt nicht aus, daß im Volksbewußtsein jene mildere, wenn man will philosophischere Auffassung Leben gewann und daß sie in den Culten sich ausprägte. Und wenn nun in Sicilien und an einigen anderen Orten[e]) das Herbstfest, die καταγωγή der Kora als Θεογάμια und Ἀνακαλυπτήρια mit besonderem Glanze gefeiert wurde[f]), sollte man hierin nicht eine Spur erkennen dürfen, daß dem in der That so gewesen ist? sollte aber nicht hiermit in der That die von Stephani und Gerhard vorausgesetzte Grundlage zur Erklärung der in Rede stehenden Bilder gewonnen sein? Nämlich indem man sie als die durch Hades-Pluton bewirkte, allerdings so wenig wie die durch Hermes oder Hekate bewirkte ausdrücklich bezeugte, aber nach dem Vorstehenden wohl denkbare jährliche καταγωγή der Kora faßt, welche nun selbstverständlich nicht mehr νόσφιν Δήμητρος wie der erste Raub (Hom. hymn. vs. 4) vorgehend gedacht werden kann, sondern bei welcher Demeter auf die Winterzeit von ihrem lieben Kinde scheidet oder dasselbe, wie Förster (Archaeolog. Zeitung a. a. O.) sagt, ἑκοῦσ' ἀέκοντί γε θυμῷ scheiden läßt. Denn mit einer solchen, in der schriftlichen Überlieferung allerdings nicht erhaltenen Version (die er nur nicht so her-

a) Vergl. besonders Förster S. 27 f. und Preller, Demeter u. Persephone S. 128 f.
b) S. Preller, Demeter u. Persephone S. 122 mit Beilage 1, Förster S. 26 f.
c) Vergl. Stephani a. a. O. S. 302.
d) Vergl. Förster S. 61 und in der Archaeolog. Zeitung von 1874 S. 105.
e) Vergl. Preller a. a. O. S. 122 f., Förster S. 23 mit Anm. 4 und S. 24 Anm. 3.
f) Vergl. Hermann-Stark, Gottesdienstl. Alterth. § 68. Anm. 22.

leitet, wie hier versucht worden ist), erklärt Förster a. a. O. sich allenfalls befreunden zu können.

Freilich nur allenfalls, denn in erster Linie faßt er die Bilder No. 6, 6 a. und 7 anders. Es sei in ihnen, meint er, die Ankunft in der Unterwelt selbst und somit der den θεογάμια vorangehende Moment dargestellt. An den Moment des Raubes zu denken, verbiete die Ruhe des Pluton wie besonders diejenige der Kora, welche sich in keinem dieser Gemälde mehr sträube, in No. 7 nur ernst in sich gekehrt erscheine; ganz wie in der Beschreibung bei Claudian (II. 312) eilen alle Bewohner der Unterwelt zusammen und treffen Vorbereitungen zur Vermählung: die »matres Elysiae« (wer sind diese nach griechischer Vorstellung?) umgeben Persephone, um sie bräutlich zu schmücken, Nyx nimmt die Stelle der Pronuba ein. An diese jedoch bei der gewöhnlich Demeter genannten Figur zu denken, sei nicht wohl möglich, besonders nicht wegen der Vertraulichkeit, mit welcher Kora ihr in 6 und 6 a. die Arme entgegenstrecke. Das führe mit Nothwendigkeit auf eine Vertraute der Persephone und diese sei unter den »Bewohnerinnen der Unterwelt« in Hekate, der Tochter oder Dienerin der Demeter gegeben, welche schon im homerischen Hymnus der Kora nahe stehe und in der orphischen Poesie wie auf der Vase del Vasto sie gar aus der Unterwelt heraufführe. Diese, zu welcher als ὑπολάμπτειρα auch die Fackel wie Mond und Sterne passen, sei also die geeignetste Person, um Kora in der Unterwelt freundlich zu empfangen, und eben um diesen Empfang handele es sich, nicht um einen Abschied; die Hekate, welcher Kora sich sehnsüchtig zuwende, stehe hinter dem Wagen an der Seite, an welcher die Ankommende absteigen werde (s. Archaeol. Zeitung a. a. O. S. 103 f.), sobald die vor den Pferden einherlaufende, gewöhnlich Hekate genannte, aber Alekto zu nennende Figur die Pferde zum Stehn gebracht habe. In der Figur hinter dem Wagen könne Demeter nicht erkannt werden, weil eine von Kora scheidende Demeter entschieden traurig gedacht werden müsse, während die fragliche Figur in No. 6 einen unverkennbar heitern Ausdruck zeige und eine begütigende Geberde mache, wozu noch komme, daß sie durch Nichts als Demeter charakterisirt sei, indem sie kein Scepter, nicht einmal eine Stephane habe, es auch zweifelhaft sei, ob sie die hinter ihr sichtbare Kreuzfackel gehalten habe — ihre ganze Rechte stecke unter dem Mantel —, oder ob diese an irgend einem Gegenstande befestigt zu denken sei, worauf der Ring an ihrem Stiele hinweise. Aber auch die Parallelfigur in No. 7 könne Demeter nicht sein, sie habe eben so wenig Demeteïsches wie jene in No. 6, und es sei undenkbar, daß Demeter hinter dem Wagen herlaufe, während sich Kora gar nicht um sie kümmere. Auch sie sei deutlich als die zur Hochzeit geschmückte Hekate bezeichnet, welche zur Begrüßung Persephones herbeieile.

Aus dieser Auseinandersetzung kann man sich mit der Behauptung, es handele sich um die bevorstehenden θεογάμια, nicht allein einverstanden erklären, sondern es ist dieses, am ausdrücklichsten von Stephani (a. a. O. p. 309) bereits geschehn. Zu prüfen aber bleiben die beiden Aufstellungen, es sei kein Abschied, sondern ein Empfang dargestellt und die Figur hinter dem Wagen könne nicht Demeter sein, sondern sei Hekate.

Was den ersten Punkt anlangt, scheint Förster vergessen oder nicht beachtet

zu haben, daß die bildende Kunst so gut wie die Kunst der Rede ihre natürliche Sprache spricht und für bestimmte Vorstellungen nur eine bestimmte Ausdrucksweise hat und haben kann. Zu dieser natürlichen Ausdrucksweise gehört es, daß die Begegnung zweier Personen nur durch deren Gegenbewegung, nicht aber durch eine Bewegung dargestellt werden kann, welche unmittelbar deren Trennung vergegenwärtigt, wobei es ganz gleichgiltig ist, ob diese Bewegung künftig gehemmt und in ihr Gegentheil verkehrt werden wird, oder nicht. Auf unseren Fall angewendet heißt dies: eine auf einem in der gegenwärtigen Darstellung dahinsprengenden Wagen stehende Person kann nur von einer solchen begrüßt oder empfangen werden, welche dem Wagen, es sei wo es sei, vor den Pferden oder neben diesen oder neben dem Wagen selbst, entgegeneilt oder in der der Bewegung des Wagens entgegengesetzten Richtnng dasteht. Die Stellung der betreffenden Person hinter dem Wagen kann in natürlichem Ausdruck nur, je nachdem die Figur steht oder sich in der Richtung des Wagens bewegt, entweder Trennung, ein Zurückbleiben der stehenden Figur, oder Verfolgung darstellen, wobei es auf die relative Schnelligkeit der verfolgenden Person und des verfolgten Gegenstandes ankommt, ob man den Eindruck des Erreichens, der gelingenden Verfolgung oder des Zurückbleibens trotz der Verfolgung erhält. Hierfür Parallelen anzuführen ist vollkommen überflüssig; für das Gegentheil wird aber Förster sicherlich nicht ein einziges Beispiel auftreiben, er mag die Werke der Kunst alter und neuer Zeit durchforschen, so weit er will. Es versteht sich daher auch ganz von selbst, daß alle Welt in den Darstellungen No. 6 und 6 a. einstimmig eine Trennung, einen Abschied erkannt hat, und es kann nur dem allzu festen Haften an der litterarischen Überlieferung zugeschrieben werden, wenn Förster sich hiergegen verblendet. Als ob die bildende Kunst derart an die litterarische Production gebunden gewesen wäre, daß jene nur darstellen konnte, was diese ihr vorgebildet hatte, oder vollends als das, was uns von diesen Vorbildern überkommen ist! Was oder No. 7 anlangt, so ist hier eben so deutlich eine Verfolgung wie in No. 6 eine Trennung dargestellt, nur daß wir einmal durch die natürlich raschere Bewegung der Pferde und sodann durch die Abwendung der Kora von der hinterdreineilenden Figur, welche eine innerliche Trennung ausdrückt, die Vorstellung gewinnen müssen, daß die Verfolgung fruchtlos sei und daß der Raum zwischen dem dahinsprengenden Gespann und der nacheilenden Figur mit jedem Augenblicke wachsen, die Nacheilende folglich allein zurückbleiben werde.

Aber eben dieses Verhältniß zwischen der auf dem Wagen stehenden und der mit der Fackel nacheilenden Figur soll nach Förster undenkbar sein, wenn man diese Personen als Kora und Demeter versteht. Warum? Das ist schwer einzusehn, wenn man nicht an den ersten Raub, sondern an die spätere, alljährliche καταγωγή und die bevorstehenden θεογάμια denkt. Daß Demeter auch bei dem jährlichen Abschied ihr liebes Kind mit Schmerzen scheiden sieht, daß sie ihm folgt, so lange sie kann und einen letzten Gruß der ihr auf's neue Entrissenen erhaschen möchte, was ist daran Undenkbares? Und Kora: hält man nur daran fest, daß es sich nicht um den ersten, gewaltsamen Raub handelt, sondern um den jährlichen Abschied und die bevorstehende Wiederverbindung mit dem Gatten unter der Mitwirkung des nachfliegenden Eros, sollte auf ihre Haltung nicht ganz und gar die schöne Erzählung von Penelope passen, die Pausanias uns aufbewahrt

hat?[a]) Ὅτ' ἔδωκεν Ὀδυσσεῖ Πηνελόπην γυναῖκα Ἰκάριος ἐπειρᾶτο μὲν κατοικίσαι καὶ αὐτὸν Ὀδυσσέα ἐν Λακεδαίμονι, διαμαρτάνων δὲ ἐκείνου δεύτερα τὴν θυγατέρα ἱκέτευε καταμεῖναι, καὶ ἐξορμωμένης ἐς Ἰθάκην ἐπακολουθῶν τῷ ἅρματι ἐδεῖτο. Ὀδυσσεὺς δὲ τέως μὲν ἠνείχετο, τέλος δὲ ἐκέλευε Πηνελόπην συνακολουθεῖν ἑκοῦσαν ἢ τὸν πατέρα ἑλομένην ἀναχωρεῖν ἐς Λακεδαίμονα. καὶ τὴν ἀποκρίνασθαί φασιν οὐδέν· ἐγκαλυψαμένης δὲ πρὸς τὸ ἐρώτημα Ἰκάριος τὴν μέν, ἅτε δὴ ·συνιεὶς ὡς βούλεται ἀπιέναι μετὰ Ὀδυσσέως, ἀφίησιν κτλ. Wahrlich, unser Vasenbild könnte wie eine Illustration zu dieser Erzählung erscheinen und Jeder, der Gefühl für die Feinheiten griechischer Kunst hat, muß sagen, daß in dieser tief ernst und schweigend sich in den bräutlichen Schleier hüllenden Kora, welcher der sie neu gewinnende Gatte liebevoll in's Angesicht schaut, grade gegenüber der bewegt nacheilenden Mutter eine Meisterleistung allerersten Ranges gegeben ist.

Aber freilich, nicht minder schön ist die Gruppe in dem Bilde No. 6 (6 a.) erfunden, nicht weniger empfunden die Art, wie Kora, in dem sie umfassenden Arme des Gatten sich nicht sträubend und auch nicht jammernd, mit aller Innigkeit sich noch einmal gegen die hier beruhigter zurückbleibende Mutter umwendet, ihr beide Hände entgegenstreckt, wie zu einer letzten, nicht mehr möglichen Umarmung, oder wie zu einer Liebkosung die rechte Hand dem Kinne der Mutter nähert, während diese die freie linke Hand in ähnlicher Bewegung gegen ihre Tochter ausstreckt. Das ist so echt menschlich tief empfunden, daß man in Versuchung gerathen möchte zu sagen, der freiwillige und doch schmerzliche Abschied der dem Gatten folgenden Tochter von der Mutter könne gar nicht klarer und empfundener dargestellt werden, wenn nicht die Thatsache vorläge, daß die Situation dennoch verkannt worden ist.

Es bleibt aber noch die zweite Förster'sche Behauptung zu berühren, die Figur hinter dem Wagen könne weder in dem einen noch in dem andern Bilde Demeter, sie müsse vielmehr Hekate sein. Über die Situation in No. 7 kein Wort mehr. In No. 6 aber soll die fragliche Figur einen »unverkennbar heitern« Ausdruck haben und eine »begütigende Geberde« machen. Nun, ganz so unverkennbar möchte die Heiterkeit dieses Ausdruckes doch wohl nicht sein, sonst dürfte sie auch schon ein Anderer wahrgenommen haben. Und warum die Geberde, das Erheben der Hand mit nach oben gewendeter Innenfläche, just eine begütigende sein soll, ist vielleicht auch nicht Jedem so ohne Weiteres klar. Daß die Figur in ihrer persönlichen Charakterisirung, in der Fülle ihrer Formen, in der Würde ihrer Haltung, in ihrer reichen Bekleidung ganz und gar zu einer Demeter passe, wird man so lange glauben dürfen, bis das Gegentheil erwiesen ist. Aber sie hat ja kein Scepter. Muß sie denn ein solches haben? Die Antwort ist, um auf dem Gebiete der Vasenmalerei stehn zu bleiben, im VIII. Capitel Abschnitt 1 (S. 521) gegeben. Und kann sie hier ein Scepter haben, wo sie mit der langen Kreuzfackel ausgestattet ist? Denn es ist doch in alle Wege wahrscheinlich, daß die jetzt isolirt erscheinende Fackel, deren Verlängerung genau auf die rechte Hand der Figur trifft, von ihr gehalten gewesen und nur durch Bruch und unverstandene Restauration von ihr getrennt worden ist. Dafür spricht doch ohne Zweifel auch

a) Pausan. III. 20. 10.

die Vergleichung von No. 7. Aber sie hat »nicht einmal eine Stephane, welche doch, noch dazu sehr groß, das Haupt ihrer Tochter schmückt«. Die Antwort auf diesen Einwand ist oben S. 443 und in Anmerk. 11 gegeben, wo nachgewiesen worden ist, daß Demeter mit der Stephane nur in ganz wenigen und meistens späten Kunstwerken, allerdings in einigen Vasenbildern, aber nicht in deren Mehrzahl dargestellt worden ist (S. 520). Unsere Demeter und ähnlich diejenige in No. 7 scheint bekränzt zu sein, womit ist nicht ganz klar und auch hier, wie in der Anordnung des Schleiers, mag in No. 6 Bruch und Restauration oder Retouche Einiges undeutlicher gemacht haben, als es ursprünglich war. Kranz und Stephane aber schließen einander aus. Kurz, die Gründe, welche Förster gegen den Namen der Demeter für die in Rede stehenden Figuren vorgetragen hat, halten auf keinem Punkte Stich.

Und eben so wenig haltbar wird sich bei etwas genauerem Zusehn seine Hekatenomenclatur erweisen. Denn erstens möchte es ihm schwer werden, eine unzweifelhafte Hekate in der Gestalt und der reichen Gewandung der fraglichen Figuren in beiden Vasen, namentlich aber in der matronalen Fülle und Würde der Figur in No. 6 nachzuweisen[a]). Der Versuch hierzu bleibt billig ihm überlassen. Und zweitens, und das ist das Wichtigere, ist es sehr zweifelhaft, ob Hekate bei der Scene, welche Förster voraussetzt, d. h. bei der Ankunft in der Unterwelt nach dem Raube der Kora, die Rolle spielen kann, welche Förster für sie erfunden hat. Denn es ist sehr bemerkenswerth, daß derselbe, welcher sonst für jede Person und jede Situation derselben in den Werken der bildenden Kunst nach einer Parallele und einem Vorbild in der Poesie sucht, dies hier nicht gethan hat. Er würde auch schwerlich eine gefunden haben, weder bei Homer noch bei Claudian. Im homerischen Hymnus ist Hekate entschieden nicht in der Unterwelt (vergl. vs. 438 ff.), als Hades mit der geraubten Kora dort ankommt, auch in der orphischen Poesie nicht (s. Förster S. 46). Und eben so wenig bei Claudian, der sie I. 15 nur unter den Gottheiten des demetreïschen Kreises nennt, dagegen Nyx die Rolle der Pronuba bei Plutons und Persephones Hochzeit spielen läßt. Diese mag Förster aus guten Gründen (S. 241) in der fraglichen Figur nicht erkennen; hat er aber ein Recht, ohne Zeugniß Hekate an die Stelle zu setzen? Hat er ein Recht, Hekate so ohne Weiteres zu den Bewohnerinnen der Unterwelt zu rechnen, was sie ja als Krataeïs nach gewissen Lehren freilich war und vielleicht in einigen Kunstwerken[b]) als Dienerin der Persephone sein mag, aber schwerlich in dem Zusammenhange des hier behandelten Mythus, wo sie es ist, welche nach dem homerischen Hymnus den letzten Schrei der Kora auf Erden gehört hat, sie, welche nach der orphischen Poesie dem Pluton die Botschaft von dem Beschlusse des Zeus über den wechselnden Aufenthalt der Kora auf der Oberwelt und im Hades bringt, sie endlich, welche die Kora wieder zum Licht emporführt.

Nach dem Vorstehenden wird es wohl kaum nöthig sein, sich auch noch gegen die Förster'sche Alekto zu wenden, ja man wird bis auf Weiteres seine Gesammterklärung dieser Vasenbilder auf sich beruhen lassen und sich zu dem Versuche wenden dürfen, sie auf der oben gewonnenen Grundlage zu verstehn.

---

a) Vergl. die Hekatefiguren in den Triptolemosvasen oben S. 541.

b) Vergl. die Unterweltsvase von Ruvo in Carlsruhe, Archaeol. Zeitung von 1843 Taf. XI.

Dargestellt also ist nicht der erste Raub oder irgend eine Scene des ersten Raubes, sondern, wie man nun wohl in Übereinstimmung mit Stephani und Gerhard sagen darf, die jährliche καταγωγή oder die κάθοδος der Kora, welche die Einleitung zu den θεογάμια und ἀνακαλυπτήρια bildet. Bewirkt wird diese καταγωγή, ganz wie Förster es fordert und voraussetzt, durch Hekate, welche, eben weil es sich nicht um den Raub, sondern um die Heimführung der Kora nach dem olympischen Vertrag handelt, offenbar mit Einwilligung der Demeter, ihrer Herrin, als Führerin dem Gespann des Pluton voraneilt, und in gewissem Sinn auch durch Hermes, welcher in No. 9 (s. unten) wie in den Sarkophagreliefen den eigentlichen Führer der Pferde abgiebt, während Hekate voranleuchtet, und welcher hier in No. 6, vielleicht, wie Förster (S. 242) will, als eigentlicher Χθόνιος oder Πυλαῖος oder auch ἐπιθαλαμίτης (Förster S. 245) den Zug erwartet, während er allerdings in No. 7 schwer wieder zu erkennen und durch eine Figur ersetzt ist, welcher man, trotz Försters Einwendungen (S. 245) mit Stephani[a]) und Gerhard[b]) mehr apollinischen als hermeïschen Charakter zusprechen muß. Von der Mutter scheidet Kora in der oben näher besprochenen Weise; reich geschmückt als Braut und Königin der Unterwelt folgt sie ohne Sträuben dem Gatten, der nicht als der finstere und gewaltthätige Räuber, sondern als der zärtliche Liebhaber erscheint, »dissimilisque sui«, wie derjenige, welchem das Freude macht, mit Claudian II. 313 sagen mag, als Bräutigam (denn das ist er in jedem Jahre wieder) bekränzt. Und weil es sich um den bevorstehenden, erneuerten γάμος handelt, fliegt Eros (Hymenaeos?) dem Paare voran (6) oder folgt ihm (7) und fehlt auch im erstern Bilde nicht die mit einem Kranz in den Krallen voranfliegende aphrodisische Taube. Auf die Heimführung der Braut am Abend endlich (der Raub geschah am Tage) beziehn sich möglicherweise die Mondsichel und die Sterne in No. 6 (6 a.), die Sterne in No. 7, obgleich besonders die Gestalt, in welcher diese in dem letztern Bilde erscheinen, auch an bloß ornamentale Zwecke denken läßt[c]).

Wie eine Abkürzung der Darstellungen dieser Vasenbilder mit Beschränkung auf die durchaus nöthigen Hauptfiguren erscheint:

No. 8, das etruskischer Nachahmung angehörende Gemälde eines Stamnos im Museo Gregoriano des Vatican[d]), s. Atlas Taf. XVIII. No. 14, und ist in diesem Sinne, d. h. als ebenfalls nicht auf den ersten Raub, sondern auf die jährliche καταγωγή bezüglich auch von Stephani a. a. O. erklärt worden, während Förster a. a. O. vielmehr einen späten Augenblick des ersten Raubes erkennen zu müssen glaubt. Ganz soll dieser Auffassung die Berechtigung nicht abgesprochen werden, nur daß sie sich, angesichts der eben besprochenen Vasenbilder, nicht mit der Behauptung stützen läßt, die jährliche καταγωγή durch Pluton sei der bildenden Kunst wie der Poesie fremd. Es ließe sich aber gegenüber der Thatsache, daß Kora auch hier ohne sich zu sträuben neben dem sie mit dem rechten Arm umfassenden, mit der Linken die Zügel des ansprengenden Gespanns haltenden Hades auf dem Wagen steht, vielleicht voraussetzen, daß schon in einer ältern (etwa

a) A. a. O. p. 311 sq.

b) A. a. O. Anm. 276.

c) Vergl. Stephani a. a. O. p. 309.

d) Abgeb. bei Gerhard, Auserl. Vasenbilder III. Taf. 240, vergl. den Text S. 105, Stephani a. a. O. p. 307, Förster S. 235 f. No. 3.

alexandrinischen) Version des Mythus wie bei Claudian II. 276—306 gedichtet gewesen wäre, daß es Hades gelungen sei, Kora während der Fahrt zu begütigen, so daß sie nun im Augenblick ihrer Einfahrt in die Unterwelt bereits ruhig erscheint. Das ist jedoch nicht nachweisbar und da Claudian an und für sich für jedenfalls frühere Kunstwerke Nichts beweisen kann, so scheint es gerathener, die Ruhe der Kora in Verbindung mit ihrem reichen Schmuck an Hals und Armen und ihrer, auf die vorangegangene Anthologie nicht wohl, vielmehr auf ihre Bräutlichkeit zu beziehenden Bekränzung aus der auch in den Vasenbildern No. 6 (6 a.) und 7 vorliegenden Fassung des Mythus abzuleiten. Denn eine Bezugnahme auf die θεογάμια ist, wie Förster selbst (S. 236) sagt, in diesem wie in jenen Bildern unverkennbar.

Durch einen andern Umstand wird zugleich der Augenblick der bevorstehenden Einfahrt in die Unterwelt bezeichnet. Unterhalb der Pferde nämlich erscheint eine zu dem Paar im Wagen aufblickende, bärtige, mit kurzärmeligem Chiton und breitem Petasos bekleidete und mit dem Kerykeion ausgestattete Figur, welche nur mit dem Oberleib aus der Erde emporragt. Daß in dieser Figur der Führer der Rosse, in seiner halben Versenkung die Andeutung der bevorstehenden Hinabfahrt auch des Gespanns zu erkennen sei, ist wohl so ziemlich unzweifelhaft und eben so nahe scheint bei der Ausstattung dieses Mannes mit Petasos und Kerykeion für ihn der Name des Hermes zu liegen, den ihm denn auch Gerhard und Stephani beigelegt haben[a]. Hier hat nun aber Förster mit Recht bemerkt, daß ein Blick auf die Rückseite der Vase (abgeb. bei Gerhard a. a. O.) zur Vorsicht mahne. Hier erscheint nämlich neben demselben Mann und mit ihm im Gespräch ein ganz unbezweifelbarer, außer mit dem Kerykeion mit Flügelhut und Flügelschuhen ausgestatteter und auch, wie gewöhnlich in Kunstwerken dieser spätern Zeit, jugendlicher Hermes, wohl gewiß als Geleiter eines hinter ihm stehenden jugendlichen Kriegers auf dem Wege zum Hades. Und da muß man denn doch wohl sagen, daß die Gerhard'sche Annahme eines doppelten, als ὕψιστος und χθόνιος zu unterscheidenden Hermes um so mehr geringere Wahrscheinlichkeit hat, als diejenige eines etruskischen Unterweltsdaemons, da der bärtige Mann auf dem Rvs. den einen Fuß auf einen Gegenstand stellt, der in der That ein Kahn zu sein scheint. Es ist unverkennbar, daß dieser Umstand den Gedanken an Charon nahe legt, welcher auch dadurch kaum beseitigt wird, daß der etruskische Charun in ganz anderer Gestalt bekannt ist. Denn nicht um diesen, sondern um eine etruskische Gestaltung des griechischen Charon wird es sich handeln, der möglicherweise mit dem Hermes-Psychopompos verquickt zu denken ist.

Ein weniger klares Verhältniß zum Mythus als diese drei oder vier Vasenbilder hat

No. 9, der unterste Streifen auf der Kehrseite der s. g. großen Amazonenvase von Ruvo im Museo Nazionale in Neapel[b]), abgeb. in den Monumenti dell' Inst. II. tav. 31 (s. Atlas Taf. XVII. No. 25. a. b.), obgleich seine bereits von E. Braun[c])

---

a) Ganz ähnlich erscheint Hermes in dem ostiensischen Sarkophagfragment unten Sarkophage No. 11, Ann. dell' Inst. von 1866 tav. d'agg. S. 2.

b) S. Heydemann, Die Vasensammlung des Mus. Naz. in Neapel No. 3256 S. 596 f.

c) Ann. dell' Inst. von 1836 p. 104 u. 113.

richtig erkannte, von O. Jahn[a]) als »evident« anerkannte Hierhergehörigkeit von Förster S. 246 No. 2) nicht hätte geläugnet werden sollen. Denn wenn dieser sagt, der Gegenstand stelle Nichts als »einen einfachen Quadrigenwettkampf« dar, so ist das ein positiver und nicht leicht begreiflicher Irrthum.

Obgleich nämlich das ganze Mittelstück der Composition mit den Hauptpersonen bis auf die Vordertheile zweier Pferde und die Spitze des Adlerscepters des Hades[b] verloren gegangen (und in der Zeichnung höchst unglücklich ergänzt) ist, so daß man über das Verhalten dieser Hauptpersonen schweigen muß, lassen doch das erhaltene vordere und namentlich das hintere Stück über den Gegenstand an sich keinen Zweifel zu. Hinter der fehlenden Mittelgruppe sind nämlich zwei Mädchen mit großen Blumen in den Händen erhalten, von denen das vordere der Mitte zueilt, von der ein drittes, nur oberwärts erhaltenes, mit der Geberde heftigen Erschreckens sich zurückwendet. Das sind deutlich genug die Genossinnen Koras bei der durch Hades' Erscheinen unterbrochenen Anthologie. Damit stimmt es durchaus überein, daß, wie die Reste zeigen, die Mitte ein rasch dahinsprengendes Gespann und, nach Maßgabe des Adlerscepters, einen großen Gott, Hades, enthielt, neben dem die entführte Kora gestanden haben muß. Nur die Frage nach dem Wie und die weitere, ob, wie in den Sarkophagreliefen, zunächst hinter dem Wagen Pallas, Artemis und Aphrodite folgten, für welche Platz genug in der Lücke ist, müssen wir unbeantwortet lassen, wenn wir nicht auf den Boden höchst schwankender Conjecturen gerathen wollen. Wohl aber ist zu betonen, daß mit den Resten der gestörten Anthologie hinter der Mittelgruppe sich in dem vordern erhaltenen Stücke bestens Hermes als Führer der Rosse des Hades verträgt, der diesen hier nicht anders voranschreitet, als fast ständig in den Sarkophagreliefen. So weit wäre, obgleich die Hauptsachen fehlen, wohl Alles klar und sicher; wir würden an den ersten Raub der Kora wesentlich in der aus den Sarkophagen zu belegenden Gestalt zu denken haben und Niemand dürfte gegenüber der späten Entstehung der Reliefe an dem außerordentlich hohen Werthe dieses so viel frühern Zeugnisses zweifeln. Es bleibt aber noch eine Figur übrig, welche nicht allein aus den Sarkophagreliefen nicht belegt werden kann, sondern welche, und das ist das ungleich Wichtigere, sich mit der Scene des ersten Raubes, wenigstens so weit wir nachkommen können, durchaus nicht verträgt, nämlich die dem Hermes voraneilende und mit zwei Fackeln vorleuchtende Hekate[c]). Daß diese in keiner uns bekannten Version des Mythus den ersten Raub der Kora begünstigt, ist gewiß und es ist kaum denkbar, daß es eine Wendung gegeben habe, welche solches berichtete. Bei der jährlichen καταγωγή und den an sie sich anschließenden θεογάμια dagegen ist eine solche Function der Hekate als Dienerin (oder nach orphischer Poesie Schwester) der Kora nicht allein vollkommen gut denkbar, sondern sie ist durch die Vasenbilder No. 6 (6 a.) und 7 ganz unzweideutig bezeugt. Wie nun; sollen wir, wie dies E. Braun a. a. O. p. 104 gethan hat, an diese jährliche καταγωγή auch hier denken? An sich dürfte dem Weniges im Wege stehn; in die Lücke zunächst hinter dem Wagen

a) Archaeolog. Beiträge S. 39 Note 110. Vergl. auch Heydemann a. a. O. S. 598 Note 20.
b) Diesen Adler vermochte ich 1873 allerdings nicht mehr aufzufinden.
c) Für ihre Gestalt vergl. No. 7.

können wir die von Kora scheidende oder der ihr entrissenen nacheilende Demeter nach Maßgabe von No. 6 oder von No. 7 ganz füglich in Gedanken einsetzen und ihr, soweit der Raum es erfordert, noch einige Begleiterinnen beigeben. Die Frage ist nur, ob man mit der jährlichen κάθοδος oder καταγωγή Koras wie mit dem ursprünglichen Raube die durch Hades' Auftreten unterbrochene Anthologie verbunden denken darf? Und auf diese Frage sind wir, soweit ich sehe, für jetzt zu antworten nicht im Stande. Denn wenn in den sicilischen Κόρεια, an welche auch hier in erster Linie zu denken sein wird, auch Ἀθεσφόρια, Θεογάμια und Ἀνακαλυπτήρια unterschieden werden, so steht doch noch keineswegs fest, ob dieselben Theile eines Festes (im Herbste), oder ob sie verschiedene (theils im Frühling, theils im Herbste gefeierte) Feste bezeichnen[a]).

Mit den Vasenbildern No. 4, 5, 6 (6 a.), 7, 8 und 9 scheint nun aber auch der Vorrath nicht allein der auf den Mythus von Koras Entführung bezüglichen Vasengemälde, sondern, wenn wir die Reliefe No. 1—3 hinzurechnen, derjenige aller bisher bekannten Monumente vorrömischer Kunst erschöpft zu sein; denn mit der Ablehnung einiger weiteren, hieher bezogenen Vasenbilder bei Förster S. 246 f. wird Jeder, welcher dieselben genauer prüft, einverstanden sein.

Unter den späteren Monumenten nehmen die

Sarkophagreliefe[44])

weitaus den bedeutendsten Platz ein und es erscheint in jeder Hinsicht rathsam, sie an die Spitze zu stellen und ihnen die Denkmäler anderer Gattungen folgen zu lassen, unbekümmert darum, ob sich unter diesen das eine und das andere von früherer Entstehung, als die in der Hauptmasse dem Ende des zweiten und dem dritten Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung angehörenden Sarkophagreliefe findet.

Schon oben (S. 590) ist die Förster'sche Classification und Anordnung dieser Reliefe als die richtige und sachgemäße anerkannt worden, so daß es sich von selbst versteht, daß sie hier mit einigen unwesentlichen Modificationen beibehalten wird.

Diese Classification geht von der äußern Erscheinungsform der Compositionen und zunächst von gewissen hervorstechenden Merkmalen derselben aus, was deswegen durchaus gerechtfertigt ist, weil eben diese Merkmale nicht allein auf eine gemeinsame Quelle oder Vorlage hinweisen, sondern weil sich mit ihnen, eben weil dies der Fall ist, eine weiter gehende innere Verwandtschaft auch in den inneren Motiven verbindet. Mag deshalb auch ein Band allgemeiner Verwandtschaft letzthin alle Sarkophagreliefe umfassen, mögen sie sich in letzter Instanz aus einem gemeinsamen Urbilde (πρωτότυπον) und einer bedeutenden frühen Umbildung derselben (μετάτυπον) ganz so oder etwas anders ableiten lassen, wie dies Förster (S. 211 ff.) in jedenfalls sehr feinsinniger Weise zu entwickeln versucht hat, hier

---

a) Vergl. Hermann-Stark, Gottesdienstl. Alterth. § 68 mit den Anmerkungen 17—23 und Förster, S. 23 mit Anm. 2.

kann es weniger darauf ankommen, diese Quellenkritik zu wiederholen oder nachzuprüfen, als darauf, den Gesammtstoff so übersichtlich und gedrängt wie möglich zur Darstellung zu bringen, was in keiner Weise besser als auf Grundlage der Förster'schen Eintheilung zu bewerkstelligen ist.

Sämmtliche Sarkophagreliefe zerfallen zu oberst in zwei, an Zahl freilich sehr verschiedene Classen, deren erstere wieder in zwei Gattungen, so wie jede dieser in zwei Arten zu zerlegen ist. Die zweite Classe, welche nur vier (oder fünf) Reliefe umfaßt, bildet ein Ganzes für sich.

Erste Classe.

Das oberste Merkmal der ganzen ersten Classe ist die Hauptrichtung der Figuren, insbesondere der Gespanne des Hades und der Demeter von links nach rechts.

Innerhalb dieser Classe umfaßt die

Erste Gattung

diejenigen Reliefe, welche Demeter auf einem mit Schlangen bespannten Wagen fahrend zeigen und wiederum innerhalb dieser Gattung die

Erste Art

diejenigen Reliefe, welche, abgesehn von den Nebenseiten und von einer vereinzelten Scene in No. 8, die Darstellung auf die beiden Scenen a) des Raubes der Kora (rechts) und b) des Irrens (πλάνη) der Demeter (links) beschränken. Die Exemplare sind die folgenden, und zwar an vollständig erhaltenen Vorderseiten oder ganzen Sarkophagen.

1. Im Palazzo Barberini in Rom No. 1. S. Atlas Taf. XVII. No 1[a]).
2. In Villa Doria-Panfili in Rom, hoch eingemauert in die dem Blumengarten zugewendete Seite des Casino. Unedirt[b]).
3. In Villa Rospigliosi in Rom, eingemauert mit den Nebenseiten neben der Vorderseite in die Eingangswand des Casino. S. Atlas Taf. XVII. No. 3[c]).
4. In Amalfi in der Kirche S. Andrea. Unedirt[d]).
5. In Florenz in den Uffizien, im ersten Corridor. Ganzer Sarkophag. S. Atlas Taf. XVII. No. 5, vergl. das. No. 14 (5 a.) und 15 (5 b.) die Nebenseiten[e]).
6. In Villa Massimi (früher Giustiniani) in Rom No. 1, eingemauert im Casino[f]).
7. In St. Petersburg in der kais. Ermitage, Guédéonoff, Sculpt. Ant. de l'Ermit. Imp. No. 260. Ganzer Sarkophag[g]).

---

a) Bei Förster, wo hier wie bei den folgenden Nummern die frühere Litteratur angegeben ist, S. 137 ff. No. 1, abgeb. Ann. dell' Inst. von 1873 tav. d'agg. EF. No. 1 mit Text p. 73 sqq.

b) Bei Förster S. 143 No. 4.

c) Bei Förster S. 143 ff. No. 5. Abgeb. mehrfach, zuletzt in den Ann. dell' Inst. a. a. O. tav. d'agg. EF. No. 2 mit Text p. 80 sqq. Neuestens ausführlich besprochen von Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst II.[3] No. 108 S. 141 ff.

d) Bei Förster S. 146 No. 6.

e) Bei Förster S. 146 ff. No. 7. Abgeb. mehrfach, zuletzt bei Zannoni, La R. Galeria di Firenze illustrata III. tav. 152 e 153.

f) Bei Förster S. 152 No. 11. Abgeb. Gal. Giustiniani II. tav. 106, wiederholt bei Montfaucon, Ant. expl. I. pl. 40 No. 1.

g) Bei Förster S. 149 No. 9. Abgeb. bei Stephani, Parerg. archaeol. XXVI. im Bull. de l'Acad. des sciences de St. Pétersb. XII. (1868) zu p. 276 sqq.

Zu diesen vollständig erhaltenen Darstellungen kommen ferner die folgenden Fragmente:

8. Aus Villa Borghese im Louvre, Fröhner, Notice de la sculpt. ant. du mus. du Louvre I. p. 89 sq. No. 64. S. Atlas Taf. XVII. No. 6 [a]). Erhalten der Raub (rechts) und eine diesem Sarkophag eigenthümliche (Mittel-)Scene (s. unten).

9. In Villa Massimi (Giustiniani) in Rom No. 2, hoch eingemauert im Casino [b]). Erhalten die linke Seite mit dem Irren der Demeter und den drei Göttinnen Aphrodite, Artemis und Athena.

10. Im Vatican in der Galeria delle Statue. S. Atlas Taf. XVII. No. 2 [c]). Erhalten die rechte Seite mit dem Raube, und zwar so, daß es recht wohl möglich erscheint, daß No. 9 und No. 10 als ein Ganzes zusammengehört haben, obgleich sich dies bis jetzt nicht beweisen läßt. Unedirt.

11. In Ostia gefunden, wo bewahrt? Publicirt von C. L. Visconti in den Ann. dell' Inst. von 1866 tav. d'agg. S. No. 2 p. 325 [d]). Erhalten von dem Raube das Gespann mit Hermes und mit geringen Theilen der Kora und des Hades. Ein zweites, angeblich zugehöriges Stück ist noch nicht näher bekannt.

12. Im Vatican, Mus. Chiaramonti No. 323 [e]). Erhalten von dem Raube ein Theil, aber nur Hermes, die Pferde und ein Stück des Wagens, ohne Hades und Kora. Unedirt.

13. In Ince-Blundell Hall, Lancashire England, Michaelis, Archaeol. Zeitung von 1874 S. 32 No. 281 [f]). Erhalten der mittlere Theil: Hades und Kora, Athena und Artemis.

Außer diesen m. o. w. ansehnlichen Fragmenten führt Förster S. 155 unter No. 16—18 noch etliche ganz geringfügige Bruchstücke an, welche kein weiteres Interesse bieten, als daß sie zeigen, wie häufig der hier in Rede stehende Typus wiederholt worden ist.

Ferner bespricht derselbe S. 142 unter No. 2 und 3 und S. 148 unter No. 8 drei jetzt im Original verschollene Sarkophagplatten, von denen No. 2 abgebildet ist [g]), während von No. 3 und 8 nur Beschreibungen vorliegen. Die Frage, ob diese Exemplare mit erhaltenen (No. 1 und No. 5) identisch sind oder nicht, läßt sich mit Sicherheit nicht entscheiden.

Zu einem Sarkophag der hier in Rede stehenden Art wird endlich vielleicht, wenn auch nicht erweislich, als linke Nebenseite gehört haben:

14. Das Relief in Mantua im Museo dell' Accademia. S. Atlas Taf. XVII. No. 12 [h]).

Die gemeinsamen Züge dieser Darstellungen und die Abweichungen der einzelnen Exemplare lassen sich wie folgt zusammenfassen.

---

a) Bei Förster S. 149 No. 10. Abgeb. mehrfach, b. Bouillon, Mus. des ant. III. bas-rel. pl. 3 (pl. 35), Clarac, Mus. de sculpt. II. pl. 214 No. 33 und danach in den Denkm. d. a. Kunst II.³ No. 104 (103) und hier neuestens von Wieseler S. 135 ff. ausführlich besprochen.

b) Bei Förster S. 153 No. 12. Abgeb. Gal. Giustin. II. tav. 79, wiederholt in Welckers Zeitschrift u. s. w. Taf. II. No. 4.

c) Bei Förster S. 153 f. No. 13.

d) Bei Förster S. 154 No. 15.

e) Bei Förster S. 154 No. 14.

f) Bei Förster S. 154 f. ohne Nummer.

g) Bei Mariangelus Accursius, Diatribae in Ausonium, Solinum, Ovidium, Romae 1524 als Titelblatt, wiederholt in Hieron. Aleander, Exposit. ant. tab. marmor. in Graevii Thesaurus Ant. Rom. V. p. 758.

h) Bei Förster S. 155 No. 19. Abgeb. Mus. di Mantova I. tav. 3 und in den Denkm. d. a. Kunst II.² No. 857.

a. Raub der Kora. Hades, von vorn gesehn und nackt bis auf ein um seine Oberarme geschlungenes und bogenförmig über seinem Kopfe sich bauschendes Gewand, hat mit dem linken Fuße bereits seinen Wagen betreten, während er mit dem rechten den Boden noch berührt. Er umfaßt mit beiden Armen unter der Schulter und am Oberschenkel die gewaltsam entraffte, mit dem Kopfe nach vorn geworfene Kora, welche sich, wie besonders die Bewegung ihrer Beine zeigt, heftig sträubt, die Arme gradaus und emporwirft und mit stark zurückgebogenem, über den Hintertheilen der Pferde liegendem Kopf einen Schrei des Entsetzens oder einen Hilferuf ausstößt. Die vier Pferde des Hades ziehn entweder im gestreckten Galopp scharf an, oder sie sind, steiler und weniger regelmäßig ansprengend, wie bereits in den Erdboden versinkend dargestellt (7, 8, 10, 11), in welchem Falle das dritte mit umgewendetem Kopfe gebildet ist. Über ihnen fliegt Eros meistens mit einer in beiden Händen vorwärts gehaltenen, brennenden Fackel (in mehren Exemplaren theilweise oder ganz weggebrochen): in 5 hält er die Fackel nur in der Linken und einen flatternden Zipfel seiner Chlamys, nicht aber ein »flammeum«, wie Förster S. 147 meint, in der Rechten; in 2 und 10 fehlt er ganz. Als Führer der Pferde, deren eines er am Zügel gefaßt hat, eilt Hermes im gewöhnlichen Costüm, bald ganz nackt, bald mit einer um die Schultern gelegten Chlamys, mit Flügelhut und Kerykeion ausgestattet, dem Gespanne voran. Nur in 11 versinkt er vor den von ihm geleiteten Pferden in den Boden, aus welchem er nur noch mit dem Oberkörper hervorragt, ein deutlicher Beweis, daß die hier wie in 7 und 8 unter den Pferden gebildeten Felsblöcke, in welchen diese bereits mit den Hinterbeinen stecken, den Erdschlund, sei es bei Nysa, sei es bei Erineos oder Erineon oder sonstwo, vergegenwärtigen sollen, durch welchen die Fahrt zur Tiefe hinabgeht[a], was Förster nicht hätte verkennen sollen und was er durch sein Claudiancitat (S. 149 Anm. 3) am wenigsten widerlegt. In den übrigen Exemplaren liegt unter den Pferden Gaea (oder Tellus) in etwas wechselndem Costüm, meistens mit einem Füllhorn im linken Arm (in 1 mit Früchten im Schoß), die rechte Hand wie bittend oder auch die Pferde abwehrend erhoben, nur in 1 hält sie mit beiden Händen ihr über ihrem Kopfe bauschendes Gewand und ragt in 6 nur mit dem Oberleib aus dem Boden, während sie die linke Hand, wie um Schonung bittend, auf die Brust legt. In 4 hat sie ihren Platz gewechselt und liegt vor den Schlangen der Demeter, vor denen sie in 5 außer vor den Pferden ein zweites Mal wiederholt ist.

An die Anthologie, bei welcher Hades Kora überraschte, erinnern nur umgestürzte Blumenkörbe, in 1 und 3 hinter den drei Göttinnen, in 5 unmittelbar neben dem rechten Fuße des Hades; in 3 liegt außerdem ein zweiter Korb unter den Pferden und zwei Körbe finden sich auch in 6 und 9, vor (9) oder hinter (6) der Gruppe der Göttinnen und mitten in derselben.

An die Gruppe des Hades und der Kora schließt sich unmittelbar diejenige der drei Göttinnen: Athena, Artemis und Aphrodite an, und zwar, mit geringen Variationen, so componirt, daß das Motiv m. o. w. klar und m. o. w. ausdrucksvoll und dramatisch vorgetragen (am unklarsten wohl in 6, wo die dritte

a) So faßt die Sache richtig Visconti a. a. O., so Stephani a. a. O. zu No. 6, und ebenso, mit Müller, auch Wieseler a. a. O. S. 137 zu No. 8.

Göttin halb kniet und die Arme erhebt) hervortritt, nämlich, daß Athena, welche die erste Stelle nächst dem Hades einnimmt und auf welche dessen Blick gerichtet ist, den Räuber mit ausgestrecktem rechten Arm zu ergreifen und den Raub zu hindern sucht, während die an dritter Stelle angebrachte Aphrodite ihrerseits Athena, welche sie am Schildrande faßt, aufzuhalten strebt, und wiederum Artemis, in der Mitte zwischen beiden Genannten angebracht, nicht etwa nur erschreckt flieht, sondern Aphroditens rechten Arm ergreift, um deren Hand vom Schilde der Athena loszumachen. Daß also Athena und Artemis unmittelbar und mittelbar sich der Entführung Koras widersetzen, während Aphrodite dieselbe begünstigt, ist unwidersprechlich und dies stimmt auch mit der litterarischen Überlieferung[a]) überein. Nur von der Einmischung des Zeus, welcher durch einen Blitzstrahl die widerstrebenden Göttinnen scheucht, ist in den Sarkophagen dieser Art keine sichere Spur, und es ist sehr mißlich, mit Förster (S. 139) eine solche in dem ausgestreckten rechten Arme der Artemis (sicher in 1, sehr zweifelhaft in anderen Exemplaren), als mit welchem sie auf ein unerwartetes Ereigniß hindeute, erkennen zu wollen. Inmitten der Gruppe der Göttinnen ist in der Regel ein runder Altar angebracht, bald mit (5), bald ohne Flammen, in 9 durch den zweiten Blumenkorb ersetzt. Daß in demselben eine Localbezeichnung vorliege, ist gewiß, und daß mit diesem Local das Heiligthum der Demeter in Henna gemeint sei, hat Förster (S. 140) wohl mit Recht entgegenstehenden Ansichten gegenüber angenommen. Und auf ein solches Heiligthum oder die im sicilischen Mythus mehrfach genannte Behausung der Demeter und Kora wird auch mit Wieseler[b]) das Parapetasma zu beziehn sein, welches in 3 hinter der Gruppe der Göttinnen ausgespannt erscheint, während ihm Förster, der in den Annali (a. a. O. p. 81) derselben Ansicht zuneigte, S. 143 Note 1 nur die Bedeutung beilegen möchte, die Gruppe abzuheben. Ein Baum (kurzer kahler Baumstamm), welchen Wieseler in diesem Relief hinter der Gruppe der Göttinnen, oberhalb des umgestürzten Blumenkorbes zu erkennen meinte und dem er die Bedeutung der Scheidung der beiden Scenen zuschrieb, ist zweifelhaft (aber möglich); in 9 erscheint in der Zeichnung (ob auch im Original?) zwischen Athena und Artemis eine schlank aufragende Cypresse, in 6 sind deren zwei gezeichnet. Sind diese Bäume in der That vorhanden, woran sich füglich zweifeln läßt, da sie nur in den beiden Zeichnungen der Galeria Giustiniani vorkommen, so mögen sie zur nähern Bezeichnung des sicilischen Locals, des Haines der Demeter[c]) dienen. In 5 und 7 und sehr zweifelhaft in 8 (s. unten), aber auch nur in diesen Exemplaren, ist der Gruppe der Göttinnen, in 5 fast ganz hinter Aphrodite geborgen, in 7 frei dastehend, noch die Figur einer der Nymphen oder Okeaniden, Gefährtinnen Koras bei der Anthologie zugefügt, welche in 7 mit erhobenen Händen und über dem Kopfe bauschendem Gewande sich erschreckt von der Scene des Raubes abwendet. Es verdient auf Anlaß der Anwesenheit dieser Nymphe hervorgehoben zu werden, daß von den drei Göttinnen nur Athena in allen Exemplaren ganz unzweideutig durch Helm und Schild, einzelne Male (5, 6 und 7) auch die Lanze neben dem Schild in der Linken charakterisirt ist, nicht

---

a) Eurip. Hel. vs. 1301 sqq., vergl. Förster S. 51 f., Claudian. Rapt. Pros. II. vs. 214 sqq.
b) Zu den Denkm. d. a. Kunst II.³ S. 144.
c) Vergl. Claudian. Rapt. Pros. II. 105 sqq.

aber die beiden anderen Schwestern, von denen Aphrodite nur in 1 durch eine Stephane wenigstens als große Göttin bezeichnet ist, während Artemis nicht ein einziges Mal auch nur durch irgend eines der ihr gewöhnlichen Attribute (Bogen und Köcher) oder durch sonstige Merkmale (kurzgeschürzte Gewandung) in ihrer Bedeutung gesichert ist, wie dies sich in mehren Sarkophagen anderer Arten findet. Es erklärt sich hieraus, daß die beiden letzteren Göttinnen auch noch in neuerer Zeit hier und da verkannt und als Gespielinnen Koras, Nymphen oder Okeaniden betrachtet worden sind, während ihre richtige Benennung im Zusammenhang aller Exemplare und angesichts der in mehren ganz deutlich vorgetragenen gegenseitigen Handlung, wie diese oben dargestellt worden ist, keinem weitern Zweifel unterliegen kann[a]).

b. Das Irren der Demeter. Zunächst möge mit einem Worte erwähnt werden, daß diese Scene hier so gut wie in den Reliefen anderer Arten und Classen mit Förster (S. 134 f.) richtiger, wie hier geschehn, πλάνη Δήμητρος genannt, als, wie von verschiedenen Seiten bei einzelnen Exemplaren vorgeschlagen worden (s. Förster a. a. O.), für eine unmittelbar dem Raube folgende, durch den letzten Schrei Koras veranlaßte Verfolgung des Räubers durch Demeter gehalten wird. Eine solche unmittelbare Verfolgung ist in der That in keiner Version des Mythus ausgesprochen, ein Zwischenraum zwischen dem Raube und dem Suchen der Demeter dagegen mehrfach. Daraus aber folgt, daß man auch stets die Scenen des Raubes, beziehungsweise der Anthologie Koras und das Irren Demeters als getrennte wird betrachten müssen, und daß man ein Hinüberwirken der inneren Motive der Handlung aus der einen Gruppe in die andere, wie z. B. erhöhter Zorn Demeters beim Anblick triumphirender Eroten, so scheinbar sie in manchen Fällen sein mögen, nicht anzunehmen haben wird. Eine andere Frage ist, ob sich auch eine rein formale Verbindung herüber und hinüber, welche den Sarkophagarbeitern bei dem harten Aneinanderrücken der getrennten Scenen auch im Widerspruche mit deren poetischem Gehalte überaus nahe liegen mußte, in allen Fällen mit Recht wird läugnen lassen, wie dies Förster durchzuführen versucht hat. Nicht sowohl in den Sarkophagen dieser Art, wohl aber bei einigen weiterhin zu betrachtenden möchten daraus bedenkliche Consequenzen und sehr anfechtbare Erklärungen sich ergeben.

Daß nun Demeter in der Plane der hier behandelten Art der Sarkophagreliefe auf dem Schlangenwagen stehe, ist als ein oberstes Merkmal der ganzen ersten Gattung schon vorweg bemerkt worden. Sehr beachtenswerth aber ist die Art, in welcher sie hier gebildet ist, gegenüber derjenigen, in welcher sie in den meisten Reliefen der weiterhin zu besprechenden Arten und Gattungen erscheint. Denn während sie dort mehr oder weniger heftig bewegt, leidenschaftlich, zum Theil wie aufgelöst in Schmerz dargestellt ist, zeigt sie sich hier vergleichsweise in auffallender Ruhe und Würde, eine edle, grade aufgerichtete Gestalt im weiten, wallenden Schleier, entweder ganz bekleidet (1, 6, 7) oder doch nur mit entblößtem rechten Busen (3, 5, 9), die in der linken Hand gehaltene Fackel (das Füllhorn in der Abbildung von 9 ist höchst verdächtig, in 4 soll sie einen Zweig halten) vor sich auf den Wagen oder auf die Hüfte stützend, so daß man, dies

a) Vergl. auch Wieseler a. a. O. S. 136.

gilt in besonderem Maße von 1, an einen nicht für diese Scene erdachten, sondern für dieselbe nur, und zwar nicht auf's beste, benutzten und wenig umgebildeten statuarischen Typus der Göttin denken könnte.

Das gewaltige, vor ihrem Wagen zusammengejochte Drachenpaar erscheint in den meisten Exemplaren (nicht in 5) geflügelt und zwar (mit Ausnahme von 7) am hintern Theil des Leibes, nahe den Rädern des Wagens, während die Flügel bei den Schlangen in den Reliefen anderer Art (wie in sonstigen römischen Kunstwerken) mehrfach höher, näher den Köpfen angebracht sind.

Neben (hinter) den Schlangen schwebt in den meisten Exemplaren (nicht in 6 und 7) eine geflügelte weibliche Figur, welche mit beiden Händen ein vorwärts bauschendes Gewandstück hält. Diese Figur, welche von einigen Gelehrten irrigerweise und ganz gegen den Augenschein als Lenkerin von Demeters Gespann bezeichnet worden ist, während sie doch nur als eine Begleiterin der Göttin gelten darf, ist mit verschiedenen Namen, als Hekate[a]), Aura[b]), Iris[c]) und Hora[d]) belegt worden. Von diesen Benennungen wird diejenige als Hekate schon durch die Beflügelung als unmöglich erwiesen; Aura, so möglich und sinnvoll ihre Verbindung mit Demeter sonst sein mag, ist jedenfalls für diese Scene, in welcher es sich um Nichts weniger, als um die Verbreitung der Segnungen der Demeter und der Fruchtbarkeit handelt, nur sehr schwach begründet und wenig wahrscheinlich. Für den von Zoëga ausgegangenen Namen der Iris entscheidet sich Förster hauptsächlich deswegen, weil er denjenigen einer Hora für die Lenkerin von Demeters Wagen in einigen später zu besprechenden Sarkophagen in Anspruch nimmt, welche daneben auch noch die hier in Rede stehende Begleiterin der Göttin zeigen. Wieseler dagegen zieht für diese den Namen der Hora vor, indem er erklärt, die Lenkerin sei als Nike zu fassen, wie er anderswo nachweisen werde. Gelingt ihm dieser Nachweis, so wird man sich damit einverstanden erklären können, die Begleiterin Demeters als Hora zu benennen, indem die Horen mit Demeter auf das engste verbunden sind[e]) und die hier rasch neben dem Schlangenwagen dahinschwebende Hora, an die »veloces Horae« bei Ovid (Metam. I. vs. 118) erinnernd, wie Wieseler bemerkt, dazu dient, die Schnelligkeit zu vergegenwärtigen, mit welcher Demeter dahinfährt. Das Letztere würde natürlich von Iris (ἀελλόπος; Il. 8. 409 u. sonst) wenigstens in gleichem Maße gelten und für diese wird man sich zu entscheiden haben, falls man für die Lenkerin von Demeters Wagen an dem Namen der Hora festhält, was so lange gerathen sein dürfte, bis Wieseler den Nachweis für den an sich nicht eben sehr wahrscheinlichen Namen der Nike geliefert haben wird. Übrigens ist die ganze Frage von zu untergeordneter Bedeutung, um hier weiter eingehend erörtert zu werden.

Nachdem im Vorstehenden zusammengestellt ist, was die Sarkophage der ersten Art in beiden Scenen Gemeinsames und was sie an kleinen, wenig bedeutenden

a) O. Müller zu der Denkm. d. a. Kunst II. No. 108.

b) Wieseler, Phaeton S. 60 f., Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 98.

c) Zoëga, Bassirilievi di Roma II. p. 232 und in Welckers Zeitschrift u. s. w. S. 45, Welcker das. S. 83, Gerhard, Üb. den Bilderkreis v. Eleusis (Ges. akad. Abhh. II.) S. 468 u. sonst, Förster, Ann. dell' Inst. a. a. O. p. 80, Raub u. Rückkehr der Persephone S. 141.

d) Visconti, Mus. Pio-Clem. V. p. 42, Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst II.³ S. 143.

e) Vergl. Förster, Raub u. Rückkehr der Persephone S. 96 f.

Varianten im Einzelnen bieten, muß noch der ganz vereinzelten Gruppe gedacht werden, welche sich in dem Relief des Louvre (8) an die Scene der Harpage, unmittelbar an die Gruppe der drei Göttinnen anschließt. Es wird aber von vorn herein zu gestehn sein, daß man zu einer sichern Deutung mit dem bisher bekannten Materiale schwerlich gelangen wird und daß die Vergleichung des in den übrigen Theilen nächstverwandten petersburger Sarkophags (7), welcher jedoch die fragliche Gruppe nicht wiederholt, und der aus der Mitte des 16. Jahrhunderts stammenden Zeichnung des Louvresarkophags im Codex Coburgensis No. 169 (Matz)[a], welche die fragliche Gruppe und ihre Umgebung sowie das ganze Relief in besser erhaltenem Zustande darstellt, als in dem es sich jetzt befindet, die Erklärung beinahe eben so sehr erschwert wie unterstützt.

Wenn man von der Erklärung O. Müllers[b]) absieht, welcher Demeter erkennen will, die, wenig bekleidet, auf den Fruchtkorb gestützt, in welchem Früchte der Ernte gesammelt sind, von dem Orte der Entführung abgewandt sitze, ohne davon zu merken, während die hinter ihr stehende Hekate-Selene das Schicksal der Kora erspähe und ihre Verwunderung darüber auszudrücken scheine, eine Erklärung, mit der in der That so gut wie Nichts gesagt ist, so haben die meisten anderen Gelehrten, welche sich mit dem Relief beschäftigt haben[c]), um es kurz zu sagen, Demeter auf der πέτρα ἀγέλαστος sitzend[d]) zu erkennen gemeint, während neuestens Förster (S. 150 f.) und Wieseler[e]), der Erstere zu einer ganz verschiedenen, der Andere zu einer wenigstens stark modificirten Deutung gelangt sind. Um diese zu würdigen, muß beachtet werden, was die Zeichnung des Cod. Coburg. über das jetzt Erhaltene hinaus bietet. Und da ist denn die Hauptsache 1) daß die sitzende Figur, in welcher allerseits Demeter anerkannt wird, in der rechten Hand eine lange brennende Fackel hält, was um so gewisser richtig ist, als an dem Original, obgleich an ihm die Hand mit dem Stück eines Zweiges ergänzt ist, das unterste Stück der Fackel an dem Arme der Göttin noch erkennbar ist (vergl. Atlas Taf. XVII. No. 6)[f]); 2) daß die neben ihr stehende Figur, deren Haupt mit einer Haube (Kekryphalos oder Sakkos) bedeckt ist, in ihrer Rechten ebenfalls eine (kurze) brennende Fackel schräg gegen den Boden gesenkt hält, von der ebenfalls noch ein kleiner Rest am Original erhalten ist (s. den Atlas a. a. O.); 3) endlich, daß vor dieser Gruppe der vordere Theil einer großen, aufgerichteten Schlange sichtbar wird, an welcher mit Wahrscheinlichkeit ein Stück des Joches erkannt wird, mittels dessen sie mit einer zweiten Schlange vor einen Wagen gespannt gewesen

a) Vergl. Matz in den Monatsberichten der berl. Akad. von 1871 S. 458 und S. 487. Die Zeichnung ist wiederholt im Cod. Pighianus, s. Jahn, Berichte der kgl. sächs. Ges. d. Wiss. v. 1868 S. 217 No. 181.

b) Zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 103 (jezt 104).

c) Zoëga in Welckers Zeitschrift u. s. w. S. 45, Welcker in den Ann. dell' Inst. von 1832 (V.) p. 146 sq., Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst II.[2] No. 103, Gerhard, Üb. d. Bilderkreis v. Eleusis III. (Ges. akad. Abhh. II.) S. 406. Beilage B. No. 29, Fröhner, Notice de la sculpt. ant. au Mus. du Louvre p. 90.

d) Vergl. Hom. hymn. in Cer. vs. 98—104, Pausan. I. 39. 1, Apollod. I. 5. 1 mit Heynes Anmerkungen.

e) Zu den Denkm. d. a. Kunst II.[3] No. 104 (103) S. 136 ff.

f) Völlig richtig hat dies auch Gerhard a. a. O. gesehn.

sein wird, wie dies auch übereinstimmend Förster und Wieseler angenommen haben. Die Figur hinter Demeter mit dem bauschenden Gewande giebt die Zeichnung des Cod. Cob. nicht vollständiger, sondern unvollständiger wieder, als sie noch jetzt im Original ist, da sie in diesem, wie Fröhner richtig angegeben hat, in der linken Hand die Spuren einer erhobenen Fackel erkennen läßt (s. den Atlas a. a. O.). Durch diesen Umstand wird, um hiermit zunächst aufzuräumen, die Deutung dieser Figur als eine der Gespielinnen der Kora, zu welcher die Vergleichung des petersburger Sarkophags (7) hinleiten könnte, aufgehoben und, auch abgesehn von jeder Erklärung, ihre Zugehörigkeit zu der Gruppe der Demeter erwiesen[a], zu der sie auch ihrer Stellung nach, genau von vorn gesehn und nicht (wie die entsprechende Figur in 7) von Demeter ab-, der Scene des Raubes zugewandt, wie Förster (S. 150) sagt, sowie vermöge ihrer, im Gegensatze zu der Parallelfigur in 7, vollkommenen Ruhe ohne allen Zweifel gehört.

Was nun die Hauptgruppe selbst anlangt, darf man es mit Förster (S. 151) und Wieseler (S. 137) für durchaus unwahrscheinlich erklären, daß der Schlangenwagen vor Demeter, auf welchen die eine Schlange in der Zeichnung des Cod. Coburg. hinweist, leer dagestanden habe und bestimmt gewesen sei, erst später die Göttin aufzunehmen. Ganz und gar keine Wahrscheinlichkeit dagegen hat die, wenn auch bei beiden etwas modificirte Annahme der genannten beiden Gelehrten, dieser Wagen habe Triptolemos getragen und es sei hier dessen Aussendung als eine eigene linke Scene mit dem Raube der Kora rechts zusammen oder diesem gegenüber gestellt. Die Argumente, mit denen Förster diese Annahme zu stützen sucht, sind vollkommen hinfällig und verkehrt; die Parallele des Sarkophags von Wilton-House (Atlas Taf. XV. No. 3) kann durchaus Nichts beweisen, da derselbe die Aussendung des Triptolemos nicht mit dem Raube noch auch mit der κάθοδος der Kora verbindet, wie oben S. 572 f. nachgewiesen worden ist, sondern mit ihrer Anodos, und da dies Relief, wenngleich in ihm wie in dem Sarkophagrelief im Louvre Demeter auf einem Steine sitzt, die Göttin in einer durch und durch andern Erscheinung und Tracht darstellt, als das Louvrerelief, in welchem die vollkommen singuläre und im höchsten Grad auffallende Entblößung der Demeter von der entscheidendsten Wichtigkeit ist und nimmermehr so abgethan werden kann, wie dies Förster (S. 152) gleichsam beiläufig in einer Note versucht, indem er sagt: »bei der Bildung der Demeter an unserem Sarkophag war gewiß mehr der Gedanke an ihre Verwandtschaft mit Gaea als an ein Liebesverhältniß mit Triptolemos maßgebend«. Wenn Wieseler (S. 138) diesen Worten ein Ausrufungszeichen hinter dem Liebesverhältniß hinzufügt, so hat er gewiß Recht, mehr aber bedarf es auch kaum, da eine nackte sitzende Gaea oder Tellus auch nicht vorkommt, also hier der Synkretismus zu Nichts hilft. Mit eben so gutem Recht aber schreibt Wieseler (S. 139) »die Entblößung der Demeter anlangend, so hat die auch von Gerhard Ges. Abhh. II. S. 480 gebilligte Annahme, daß dadurch auf die aus der Trauer und Hast (?) hervorgegangene Verwahrlosung der suchenden [ihrer Tochter beraubten] Demeter hingedeutet werde, noch immer die größte Wahrscheinlichkeit«, ja es fragt sich sehr, ob für dieselbe überhaupt eine andere Erklärung gefunden werden kann. Wenn dem aber so ist, so wird man dadurch unmittelbar an die

a) Vergl. auch Wieseler a. a. O. S. 136 a. E. u. 137.

Scene erinnert, welche die früheren Erklärer angenommen haben, d. h. an das Dasitzen der Demeter in tiefster und selbstvergessener Traurigkeit auf dem »Trauerstein« und der Gedanke an diese Scene wird auch dadurch nicht als unhaltbar erwiesen, daß Demeter in dieser Scene im homer. Hymnus in der Entstellung als γραῦς γυνή oder bei Pausanias γραὶ εἰκασμένη oder bei Apollodor in der Gestalt eines sterblichen Weibes gesessen haben soll. Denn in bildlicher Darstellung wäre sie in beiderlei Gestalten schwerlich erkennbar gewesen und jedenfalls lag es für den Bildhauer nahe genug, die Göttin als Göttin zu charakterisiren und die Situation durch das für dieselbe in gewöhnlichen Lagen ganz unerhörte Costüm anzudeuten. Denn wenn Förster, dies verkennend, (S. 151) sagt, um diese Scene anzunehmen fehle die Hauptsache, der Ausdruck der Traurigkeit, so ist das beinahe unbegreiflich, da er doch wissen mußte[a]), daß der Kopf der Göttin, der in der Zeichnung des Cod. Coburg. in anderer Lage erscheint, als jetzt im Original, nach Claracs[b]) und Fröhners übereinstimmender Angabe (vergl. auch den Atlas) modern ist. Aber auch das wird man ihm schwerlich zugeben, daß diese Scene »weit davon entfernt sei, eine für den Fortschritt des Dramas bedeutsame und somit der plastischen Darstellung, noch dazu an hervorragender Stelle, würdige zu sein«, vielmehr wohl mit Recht ganz im Gegentheil meinen, daß zwischen dem Raube der Kora und dem Irren der Demeter kaum eine andere Situation der Göttin bedeutsamer gewesen sei, als ihr trostloses Trauern auf der πέτρα ἀγέλαστος. Denn so, als eine Mittelscene, nicht im chronologischen, sondern im ideellen Sinne verstanden, auf welche weiter links eine selbständige Darstellung der πλάνη gefolgt ist, wird man, mit Fröhner, die Gruppe aufzufassen haben. Dabei bleiben denn freilich Schwierigkeiten übrig, auf welche Wieseler hingedeutet hat. Nicht etwa diejenige, welche er (S. 138) in den Worten ausdrückt: »Das kommt indessen sonst nicht vor«; denn die ganze Scene, man mag sie erklären wie man will und kann, kommt sonst nicht vor und eine Verbindung oder Gegenüberstellung des Koraraubes und der Aussendung des Triptolemos eben so wenig. Wohl aber liegen diese Schwierigkeiten in den umgebenden Figuren. Daß freilich diejenige hinter der Göttin am meisten Anspruch darauf hat, Hekate genannt zu werden, wie sie von mehren der früheren Erklärer genannt worden ist[c]) (Hekate-Selene ist nicht nöthig), mag an sich klar sein und auch das ist am Ende begreiflich, daß ein Sarkophagarbeiter seiner Göttin, wenn er sie einmal mit der langen Fackel und der s. g. Cista (κιπύα Δημητριακή resp. σίφνος), man muß gestehn, in dieser Situation nicht allzu passend, auszustatten sich bewogen fand, auch ihre getreue Dienerin beigegeben hat. Dunkel aber bleibt unter diesen Umständen die Bedeutung der Figur neben Demeter, für welche die von früheren Erklärern vorgeschlagenen Namen einer Keleostochter (Wieseler in der 2. Ausgabe der Denkm. d. a. Kunst) oder Metaneira (Gerhard a. a. O.) wohl durch die von ihr in der Zeichnung des Cod. Coburg. gehaltene Fackel — was man von ihrer Haube durchaus nicht sagen könnte — wenigstens sehr unwahrscheinlich, wenn nicht gradezu unmöglich wird, während für sie der ihr von Zoëga beigelegte Name der Hekate, so wohl er an sich mög-

a) Vergl. S. 150 Note 2.
b) Descript. des ant. du Musée du Louvre No. 366 p. 147.
c) Vergl. auch Wieseler a. a. O. S. 137.

lich wäre, natürlich eben so wohl ausgeschlossen ist, wenn man die Figur hinter Demeter, welche Zoëga wenig wahrscheinlich und ohne ihre Fackelreste zu beachten, Iris genannt hat, für Hekate hält. Diese Sachlage hat Wieseler (S. 133 f.) auf eine neue Deutung nicht allein dieser Figur, sondern der ganzen Scene gebracht. Er will in der fraglichen Figur Kora erkennen und glaubt in dem Steine, auf welchem Demeter sitzt, nicht sowohl die πέτρα ἀγέλαστος als den s. g. »Rufstein«, die ἀνακλήθρα sehn zu dürfen, von dem Pausanias[a]) und Methodios[b]) reden, als auf welchen sich Demeter bei Megara niedergelassen haben soll. »Der Trauernden, meint er nun S. 139, ist, vielleicht nach einem letzten Rufe vom Steine her, die Tochter erschienen. Nun sendet die Beruhigte und Besänftigte den Triptolemos aus.« Daß Kora an sich in der Figur neben Demeter erkannt werden könne, soll nicht bestritten werden; desto bedenklicher ist der Rest der Wieseler'schen Erklärung. Einmal deswegen, weil die angeführten Schriftsteller uns keineswegs sagen, Demeter habe auf der ἀνακλήθρα ihre Tochter mit Erfolg heraufgerufen und diese sei ihr erschienen[c]), was auch, da es sich hier offenbar um eine Nachahmung des attisch-eleusinischen Mythus handelt, nicht die mindeste Wahrscheinlichkeit hat; sodann deswegen, weil Demeter doch unmöglich zugleich die Trauernde, als welche sie Wieseler anerkennt, und zugleich die Beruhigte und Besänftigte sein kann und weil man nicht begreift, wie sie als selbstvergessen Trauernde neben der wiedergewonnenen Kora dasitzen und obendrein den Triptolemos aussenden könnte; endlich deswegen, weil von der Combination der Triptolemosaussendung mit Demeters Anwesenheit in Megara und ihrem Sitzen auf der ἀνακλήθρα auch nicht die leiseste Spur, ja dafür auch nicht die mindeste Wahrscheinlichkeit vorliegt, so wenig wie für eine Wiedergewinnung der Kora.

Es scheint nach dem allen, daß hier einer der in unserer Wissenschaft keineswegs so ganz seltenen Fälle vorliegt, in welchen eine vereinzelt erhaltene Darstellung sich der erschöpfenden Erklärung entzieht und in welchen man nicht gut thut, eine solche erzwingen zu wollen, während es vielmehr gerathen ist, die Auffindung von Parallelen abzuwarten, auf welche man ja in diesem Kreise am ersten hoffen darf. Also nur mit relativer Wahrscheinlichkeit kann man in der hier besprochenen Gruppe des Louvresarkophags eine selbständige Mittelscene zwischen dem in sich abgeschlossenen Raube der Kora rechts und der eben so abgeschlossenen πλάνη Δήμητρος links erkennen, beide letzteren Scenen nach Analogie der anderen Exemplare dieser Art von Sarkophagreliefen gestaltet und die irrende Demeter nach der nächsten Analogie des petersburger Reliefs allein, nicht begleitet von der neben ihrem Gespann einherschwebenden Hora oder Iris.

c. Nebenseiten. Hiernach bleibt, da über die lediglich ornamentale, wenn auch sinnvolle Bedeutung der bald geflügelt, bald ungeflügelt mit Blumen und Früchten im erhobenen Gewandschurz an den Ecken mehrer Sarkophage stehenden

a) Pausan. I. 43. 2.

b) Im Etym. Magn. s. v. Ἀνακληθρίς p. 96. 29.

c) Pausan. a. a. O. sagt: ἔστι δὲ τοῦ Πρυτανείου πέτρα πλησίον, Ἀνακλῆθραν τὴν πέτραν ὀνομάζουσιν, ὡς Δημήτηρ, εἴ τῳ πιστά, ὅτε τὴν παῖδα ἐπλανᾶτο ζητοῦσα, καὶ ἐνταῦθα ἀνεκάλεσεν αὐτήν· ἐοικότα δὲ τῷ λόγῳ δρῶσιν ἐς ἡμᾶς ἔτι αἱ Μεγαρέων γυναῖκες. Und Methodios a. a. O. Ἀνακληθρίς· πέτρα ἐν Μεγάροις· ὅτι ἡ Δήμητρα καθεσθεῖσα ἐπ' αὐτῆς ἀνεκαλεῖτο τὴν κόρην· καὶ ἐκ τῆς ἀνακλήσεως τὴν πέτραν ἀνακληθρίδα καλοῦσιν.

Horen längst kein Zweifel mehr obwaltet[a]), nur noch ein Blick auf die Neben- oder Schmalseiten der drei vollständig erhaltenen Sarkophage 3, 5, 7 übrig. Diejenigen des petersburger Sarkophags (7) erledigen sich am allereinfachsten; sie zeigen in größeren Dimensionen als die der Figuren der Vorderseite je eine sitzende Sphinx, Wächterinnen für die Ruhe des Verstorbenen[b]). Auch über die Schmalseiten des florentiner Sarkophags (5) kann kein Zweifel sein; sie zeigen links (Atlas Taf. XVII. No. 14, 5. a.) die Einführung der Alkestis in den Hades durch Hermes, rechts (Atlas a. a. O. 15, 5. b.) deren Herausführung durch Herakles. Es ist eben so klar, daß diese Darstellungen mit denjenigen der Vorderseite in keiner Verbindung stehn, wie daß sie denselben Grundgedanken ausdrücken wie der Raub der Kora und ihre Wiederemporholung durch Hermes, welche letztere mehrere Sarkophage auf einer der Nebenseiten mit der Hauptvorstellung verbinden. So in der hier in Rede stehenden Art die rechte Nebenseite des Sarkophags Rospigliosi (Atlas a. a. O. No. 3, wo Hermes die tiefverschleierte Kora von der Seite ihres als Unterweltskönig mit dem Kerberos zur Seite thronenden Gatten hinwegzuführen im Begriff ist, während jener, offenbar in Folge des geschlossenen Vertrags, mit der Rechten einen Gestus der Gewährung oder Entlassung macht. Eine ähnliche Scene zeigt das mantuaner Relief (14) (Atlas a. a. O. No. 12), nur daß Hermes hier noch nicht die Hand an Kora gelegt hat, wie in 3, sondern wie parlamentirend vor Hades dasteht, der einen ähnlichen Gestus macht wie in 3, der aber hier auch als Begleitung einer Gegenrede gegen Hermes' Botschaft erklärt werden könnte. Eine in diesem Relief hinter dem Throne des Hades angebrachte weibliche Figur ist bisher unerklärt und kann auch schwerlich mit irgendwelcher Sicherheit erklärt werden[c]).

Die linke Kurzseite des Sarkophags Rospigliosi zeigt, auch dies eine völlig vereinzelte und darum schwerlich mit Sicherheit zu deutende Vorstellung, einen fast ganz nackten, auf eine strömende Urne (sehr zweifelhaft ob auf deren zwei, eine größere und eine kleinere)[d]) halb gelagerten Wassergott und zwei Frauengestalten, welche (nicht nur eine derselben)[e]) eine zweite Urne handhaben, wobei alle drei Figuren nach der von der Hauptvorstellung abgewandten Seite blicken. Daß hier die Unterweltsflüsse, Kokytos nebst Styx und Lethe gemeint seien, wie Müller (nicht Wieseler) zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 108 annahm, hat allerdings keinerlei Wahrscheinlichkeit[f]), ob man aber in diesen Figuren mit Förster (S. 145) den See Pergus und zwei sicilische Nymphen oder mit

a) Vergl. Förster S. 143 f., Wieseler a. a. O. S. 144.

b) Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1864 S. 139. Förster S. 149 u. 204.

c) Vergl. die verschiedenen bisherigen Deutungsversuche bei Förster S. 156 f.

d) In diesem Punkte weichen die Förster'sche Zeichnung in den Annali von 1873 tav. d'agg. EF. No. 2 (wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II.³ No. 108) und die der Zeichnung im Atlas zum Grunde liegende sehr schöne Photographie von einander ab; die letztere giebt unter dem Ellenbogen des Wassergottes nur Felsen, Försters Zeichnung eine kleine Urne, aber keineswegs vollkommen deutlich. Auch ist mit dieser zweiten Urne, die auch Zoëga b. Welcker, Zeitschrift u. s. w. S. 34 nicht kennt, Nichts anzufangen; vergl. außer Förster S. 145 Wieseler a. a. O. S. 145.

e) Das Gegentheil behauptet Wieseler a. a. O. mit Unrecht; die linke Hand der stehenden Nymphe rechts liegt deutlich an der Mündung der Urne.

f) Vergl. Förster u. Wieseler a. d. aa. Oo.

Wieseler (S. 145) den Kephisos nebst zwei Nymphen, seinen Töchtern, erkennen will, welche an dem Schicksal der Kora bewegt Antheil nehmen, das hangt davon ab, welches Local man als das von den Sarkophagarbeitern für die Hauptdarstellung gedachte annehmen will. Und da wenigstens kein Beweis dafür vorliegt, daß, wie Wieseler meint, die Arbeiter dieser Sarkophage die Handlung als bei Eleusis vorgehend gedacht haben (wenn sie überhaupt gedacht haben!), während die alexandrinisch-römische Poesie, welcher nach gewissen Merkmalen die Sarkophagarbeiter gefolgt sind, sicilisches Local annehmen, wie Förster S. 145 bemerkt, so wird man sich bei Pergus und zwei Nymphen wenigstens einstweilen beruhigen können.

Zweite Art.

Das Hauptmerkmal der Sarkophagreliefe dieser Art ist, daß sie zwischen die Scene des Raubes der Kora rechts und des Irrens der Demeter (auf dem Schlangenwagen) links als dritte diejenige der Überraschung der Kora bei der Anthologie einschieben. Chronologisch ist die Abfolge dieser drei Scenen allerdings nicht zu verstehn, auch soll die Anthologiescene durch die Stelle in der Mitte schwerlich mit besonderem Nachdruck hervorgehoben oder als wichtigste ausgezeichnet worden. Doch irrt Förster (S. 134) wohl, wenn er sagt, die hier beliebte Anordnung beruhe wohl nur auf dem Gesetze der Symmetrie: Die ganze Composition solle auf beiden Seiten durch zwei äußerlich einander entsprechende Gruppen (eine Figur zu Wagen) abgeschlossen werden. Ohne Zweifel hat diese Rücksicht mitgewirkt, andererseits konnte aber auch die Anthologie, da Hades die Kora von dieser wegraubt, unmöglich vor den Wagen des Hades verlegt werden. Dies wird, wenn es nicht an und für sich klar wäre, besonders deutlich durch den Sarkophag von Raffadali (unten No. 38, Atlas Taf. XVII. No. 18), welcher in einer Art von Zusammenziehung des eigentlichen Raubes (der Entführung auf dem Wagen) und der Überraschung bei der Anthologie den sonst in jeder der beiden Scenen dargestellten Hades nur ein Mal enthält, und zwar wie er sich rückwärts von seinem Wagen herab zu der bei der Anthologie knieenden Kora herabbeugt.

Die Exemplare sind die folgenden, und zwar an vollständig erhaltenen Vorderseiten oder ganzen Sarkophagen:

15. (1.) Im capitolinischen Museum im obern Corridor, Beschreib. Roms III. I. S. 165. Ganzer Sarkophag. S. Atlas Taf. XVII. No. 9, 9 a., 9 b.[a])
16. (2.) In Berlin im Saale der Büsten, Bötticher, Nachtr. zu dem Verzeichniß der Bildhauerwerke des alten Mus. 1867 S. 6 No. 872. Unedirt[b]).
17. (3.) In Tarragona im Klosterhofe der Kathedrale, Hübner, Die ant. Bildwerke in Madrid u. Spanien S. 283 No. 678[c]). Ganzer Sarkophag.

---

a) Bei Förster S. 159 No. 1 (28). Abgeb. Mus. Capitol. IV. tab. 55 (die Nebenseiten p. 257) und sonst noch ein paar Mal, aber unvollständig und ungenau.

b) Bei Förster S. 164 No. 2 (29). Früher im Palazzo Caraffa-Colobrano in Neapel.

c) Bei Förster S. 165 No. 3 (30). Abgeb. bei Laborde, Voyage pittoresque en Espagne I. pl. 59 und bei Albiñana, Tarragona monumental, Tarr. 1849 t. 16.

18. (4.) Im Palazzo Giustiniani in Rom, eingemauert im Hofe rechts vom Eingange. Beschreibung Roms III. III. S. 368[a]).
19. (5.) In Mazzara (Sicilien) in der Kathedrale, Schubring, Göttinger gel. Anzz. von 1865 Nachrichten S. 440 ff.[b]) S. Atlas Taf. XVII. No. 24. Ganzer Sarkophag.
20. (6.) In Aachen im Münster, Urlichs, Jahrbb. des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande V. VI. (1844) S. 373. S. Atlas Taf. XVII. No. 7[c]). Ganzer Sarkophag.

Von den von Förster S. 167 No. 4 und S. 172 f. No. 7 zu dieser Art gerechneten Fragmenten gehört das erstere (im Louvre No. 288 bei Clarac) noch wahrscheinlicher zu den Sarkophagen der 2. Gattung (s. unten No. 32); das andere (im Kloster S. Paolo fuori le mura in Rom von Zoëga gesehn) ist jetzt nicht mehr aufzufinden; über seine mögliche Identität mit einem Relieffragment in Tegel s. Förster a. a. O. u. S. 124 Anm. 2. Von zwei weiteren Fragmenten der Scene des Raubes, welche Förster S. 190 unter No. 42 und 43 aufführt (Kora zurückgeworfen im Arme des Hades), läßt sich nicht entscheiden (wenigstens nicht nach der Beschreibung), ob sie von Sarkophagen der hier in Rede stehenden Art oder von der 1. Art der 2. Gattung stammen; dasselbe gilt von dem so eben erwähnten Fragment in Tegel.

In der zusammenfassenden Besprechung dessen, was diese Sarkophagreliefe Gemeinsames und was sie an Varianten und Besonderheiten haben, müssen die beiden Scenen:

a. und b., der Anthologie und des Raubes zusammengefaßt werden, weil sie in der Stellung mehrer Figuren in einander übergehn.

In der Anthologie kniet überall Kora, und zwar außer in 20 sie allein, bald mit dem linken, bald mit dem rechten Bein am Boden und schaut rückwärts zu dem von hinten an sie herantretenden Hades empor. Ihre eine Hand legt sie meistens (außer in 15 und 16, wo die Rechte erhoben ist) auf den neben ihr stehenden oder umgeworfen liegenden Blumenkorb. Dieser fehlt in 15, wo ein Erot hinter Kora sich mit einem ganz kleinen Körbchen (nicht dem Gewande der Kora nach Förster) zu schaffen macht; ähnlich in 17, zwei Körbe in 16. Sie ist entweder ganz bekleidet (19, 20) oder m. o. w. entblößt, am stärksten in 15, wo ein Himation nur ihre linke Schulter, den Schoß und das linke Bein umgiebt; in 20 trägt sie eine Stephane im Haar, in 19 ist ihr Kopf verstoßen.

Hades, der, wie gesagt, von hinten zu Kora herantritt (wegen 20 s. unten) und sie mit dem rechten Arm ergreift oder zu ergreifen sich anschickt, ist überall nur mit dem Himation bekleidet, das den größten Theil seines Körpers nackt sehn läßt. In 15, 16 und 18[d]) hält er mit der Linken ein Scepter mit den ersten

---

a) Bei Förster S. 167 No. 5 (32). Abgeb. Gal. Giustiniani II. tav. 118, die rechte Gruppe vollständiger bei Barbault, Receuil de div. monum. ant. pl. 49. 1.

b) Bei Förster S. 170 No. 6 (33). Abgeb. b. Houel, Voyage pittoresque des îles de Sicile, Par. 1782, I. pl. 14, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II.[3] No. 103 (102) mit Text von Wieseler S. 132 ff.

c) Bei Förster S. 173 No. 8 (35). Abgeb. mehrfach, aber ungenügend u. a. in den Jahrbb. des Vereins von Alterth. Fr. im Rh.-Ld. a. a. O. IX. X. 1. 2, Illustr. Zeitung 1853 Sept. S. 164.

d) Vergl. Zoëga in Welckers Zeitschrift u. s. w. S. 30; in der Zeichnung ausgelassen.

drei Fingern, das in den übrigen Exemplaren wohl nur durch Bruch fehlt oder in den Abbildungen (wie in 18) ausgelassen ist. Ob er in 19 wirklich unbärtig sei, wie es auch nach der neuesten Abbildung (Atlas Taf. XVII. No. 24) scheinen könnte, ist bei der schlechten Erhaltung nicht sicher zu entscheiden; in den anderen Exemplaren hat er einen struppigen Bart und m. o. w. verworrenes (in 18 bei einem Porträtkopfe kurz geschorenes) Haar[a]).

Um diese Gruppe sind nun die drei großen Göttinnen in mannigfach wechselnder Weise geordnet.

Athena sondert sich in den meisten Exemplaren (15, 18, 19, 20) ganz aus der Gruppe der Anthologie und verfolgt Hades in der Scene des Raubes. Nur in 16 und 17 befindet sich Athena links (vom Beschauer) neben Kora; in 17 schreitet sie allein aus dem Hintergrunde vor, in 16 eilt sie, nach links, gegen die Scene des Irrens der Demeter umblickend, zu Kora heran, was dahin mißverstanden worden ist, als wollte sie der Mutter die Tochter zeigen[b]).

In 15, 16, 18 erscheint links zunächst neben Kora die durch Scepter, Stephane (18), oder solche und Schleier (15, 16), auch theilweise Entblößung der einen Brust (18, wenn auf die Abbildung Verlaß ist) charakterisirte Aphrodite, welche in 15 und 18 der Kora zuzureden, in 16 ihr mit an den Mund gelegter rechter Hand Schweigen zu gebieten scheint. An ihrer Stelle steht in 19, wo sie, wie in 17 und 20 ganz fehlt, Hermes, durch den Hut, die Chlamys und Reste des Kerykeion kenntlich gemacht[c]), als Knappe des Hades wie in mehren Sarkophagen der folgenden Gattung.

Das Gegenstück zu Aphrodite bildet in 15 Artemis, deren Oberkörper rechts (vom Beschauer) hinter Hades zum Vorschein kommt und welche, den Bogen in der Linken, mit der Rechten nach einem Pfeil in ihrem Köcher greift, als wollte sie mit einem Schusse den Räuber vertreiben. An ihrer Stelle steht in 18 eine Göttin, welche ganz bekleidet und verschleiert und mit dem Scepter im linken Arme ziemlich unzweifelhaft als Hera charakterisirt ist und aller Wahrscheinlichkeit nach in der That eine solche sein soll, so wenig Hera irgendwo und in irgend einer Weise als an dem Raube der Kora betheiligt vorkommt. Es ist wohl möglich, daß der Sarkophagarbeiter (oder der ihm vorarbeitende Künstler) dabei, in Beziehung auf die bevorstehenden Theogamien, an eine Iuno pronuba gedacht haben mag, welche in römischen Sarkophagreliefen ähnlich vorkommt[d]), und welcher er, um sie als solche zu bezeichnen, wie der Aphrodite gegenüber, einen schwebenden Eros mit der Fackel (δᾳδοῦχος γαμικός) beigegeben hat, während er die durch sie verdrängte Artemis an einer andern Stelle verwandte (s. unten). Die Vermuthungen Försters (S. 169) über diese Figur kann ich nicht für richtig halten. In 19 hat Artemis (denn diese, nicht Aphrodite, wie Förster S. 171 annimmt, scheint hier gemeint zu sein) die Stelle in der Composition behalten, an welcher sie 15 zeigt, aber ihre Handlung ist verändert, indem sie zusammen mit Athena, wie in 16 und 17 an Stelle der Athena, den Hades in der Raubscene rechts verfolgt, und dieser

a) Zoëga a. a. O. S. 30.
b) Vergl. Förster S. 162 Anm. 2.
c) Vergl. den Atlas Taf. XVII. No. 24, in den früheren Abbildungen unkenntlich.
d) Siehe oben S. 131 und vergl. Atlas Taf. X. No. 19.

Verbindung mit der Harpage entspricht dem Sinne nach die Art, wie der Verfertiger von 18 die von ihrer Stelle verschobene Artemis verwendet hat, indem er sie (die sie charakterisirenden Attribute des Bogens und Köchers, welche die Abbildung ausgelassen hat, bezeugt Zoëga)[a]) umblickend neben den Pferden des Hades dahineilend darstellt, der Absicht nach doch wahrscheinlich, um diese aufzuhalten, so unklar dies, in der Abbildung wenigstens, ausgedrückt sein mag. In 20 endlich kniet Artemis, durch kurzgeschürzten Chiton charakterisirt und mit einer Stephane geschmückt, wie in mehren Reliefen der folgenden Gattung eine Gefährtin Koras, von hinten gesehn rechts neben Kora und schaut, wie diese, nach links empor, während sie mit der Rechten einen umfallenden Blumenkorb berührt. Vergl. Förster S. 175. Der Aufblick der Kora und der Artemis gilt in diesem Relief wie in einigen der folgenden Gattung, aus welcher der aachener Sarkophag Elemente in seine Composition aufgenommen hat, dem Anschein nach der auf ihrem Schlangenwagen heranstürmenden Demeter und es bleibt fraglich, ob nicht die gedankenlosen Sarkophagarbeiter die Sache in der That so verstanden haben, wenn nicht, was besonders für den aachener Sarkophag (20) auch möglich scheint, die kniende und die Rechte abwehrend erhebende Figur unmittelbar vor den Schlangen der Demeter aus der in anderen Sarkophagen hier gelagerten Figur der Tellus hervorgegangen ist. Der Sache nach kann diese Verbindung der mittlern mit der letzten Scene links hier, zwischen der Anthologie und dem Irren der Demeter am allerwenigsten angenommen werden, da diese Verbindung den Mythus recht eigentlich auf den Kopf stellen würde. Es ist daher eine nicht wohl abzuweisende Annahme Försters (S. 174), daß ein von links anstatt sonst (wie es sein sollte) von rechts an die kniende Kora herantretender Hades ausgelassen worden ist, welchem die Blicke der knienden Figuren galten, und welcher sich an eben der Stelle, an welcher er hier vorausgesetzt wird, in der That in dem Soane'schen Relief (unten No. 26) findet.

Endlich bleiben in der Scene der Anthologie noch verschiedene Eroten zu erwähnen, von denen derjenige neben Kora in 15 und die beiden neben Aphrodite und Hera schwebenden in 18 bereits genannt sind. In 16 fehlen die Eroten in der Mitte ganz; in 17 finden wir ihrer zwei, wenngleich fast bis zur Unkenntlichkeit verstümmelte rechts und links neben Kora, denjenigen links (wie in 15 und 19) mit dem in der Abbildung nicht erkennbaren Blumenkorbe beschäftigt, denjenigen rechts in nicht mehr zu enträthselnder Thätigkeit. Das Motiv der Beschäftigung mit dem Blumenkorbe kehrt bei einem links neben Kora stehenden Eros in 19 wieder, während der in 18 neben Hera schwebende in 20 sich herumgewendet hat und hinter Athena herfliegend diese aufzuhalten bestrebt ist.

Es ist schon gesagt, daß in den meisten Reliefen dieser Art Athena, in 19 von Artemis begleitet, in 16 und 17 durch diese ersetzt, indem sie sich von der Gruppe der Anthologie ablöst, wesentlich nach dem Motive der Sarkophage der 1. Art Hades bei der eigentlichen Entführung verfolgt und ihm die geraubte Kora zu entreißen sucht. Dies ist am energischesten in 18 veranschaulicht, wo Athena die Kora mit dem rechten Arm um den Leib faßt, während sie in 15, 19, 20

---

a) In Welckers Zeitschrift u. s. w. S. 29 No. 4.

nur die Hand an deren Arm oder Schulter legt, wie in den Reliefen der 1. Art an den Arm des Hades.

Dies hangt mit der veränderten Composition der Gruppe Hades und Kora zusammen. Beide Gottheiten stehn nämlich in den Reliefen dieser 2. Art bereits vollkommen neben einander auf dem Wagen, Hades (auch hier von vorn gesehn) nach vorn (rechts), in 15 lebhaft, wie antreibend über die Pferde gebeugt, in den anderen Exemplaren grad aufrecht und mit dem rechten Arme Kora umfassend, welche sich bald heftiger (19, 20, dann 18) bald weniger (17), bald endlich (15, wo sie einen Porträtkopf hat) so gut wie gar nicht sträubt, wobei sie sich zurückbeugt und den linken Arm über den Kopf, den rechten nach hinten wirft oder auch (18) beide Hände über dem Kopfe zusammenschlägt. Nur 20 hat hier in sofern eine Reminiscenz der Reliefe der 1. Art bewahrt, als Hades den Wagen erst mit einem Fuße betreten hat und man seinen nackten Körper unterhalb der Kora sieht; doch liegt diese auch hier in seinem umfassenden rechten Arme, und zwar ebenfalls nach hinten übergebeugt, nicht nach vorn geworfen. Sie ist in diesen Reliefen fast durchweg ganz (mit einem Chiton) bekleidet und nur in 15 auffallender Weise, zum größten Theil enthüllt, mit einem emporbauschenden, mit beiden Händen gehaltenen Gewande versehn.

Die grad ansprengenden Pferde des Hades (in 17, 18, 20 vier, in 15 und 19 (?) aus Versehn nur drei wie in 16 zwei) unterscheiden sich nicht von denen in der Mehrzahl der Reliefe der 1. Art (außer 7, 8, 10, 11); ebenso wiederholt sich der dort über ihnen fliegende Eros mit der Fackel hier in 15, 18, 19, 20, während er in 16 und 17 fehlt. Und nicht minder ist auch hier Hermes Führer der Pferde, der nur in 17 auf die rechte Kurzseite, in 16 neben die Pferde gestellt, in 18 mit dem Ende der Platte verloren gegangen ist und in 19 neben den Köpfen der Pferde, anstatt vor denselben erscheint. In 16 sind vor den Pferden, wie in 7, 8, 10 unter denselben, Felsen gebildet, ohne daß jedoch die Pferde hier, wie dort, versinkend dargestellt wären. Unter ihnen liegt hier in 17 nur ein umgestürzter Blumenkorb; die gelagerte Tellus der Reliefe der 1. Art ist hier nur in 20 wiederholt, wo sich (an derselben Stelle auch in 15) eine Schlange über ihr erhebt. In 15, 18, 19 ist die Tellus durch einen bald durch Schilfstengel (?), bald durch ein Ruder (18) charakterisirten Wassergott ersetzt, welcher in mehren Reliefen der zweiten Gattung wiederkehrt und den man mit Förster (S. 161) Pergus wird nennen dürfen. Wieseler (a. a. O.) bestreitet die Berechtigung dieses Namens, läugnet das sicilische Local und will einen Oberwelts- oder Unterweltsfluß und wenn den letztern, dann Acheron annehmen. Für erwiesen kann dies Alles nicht gelten. Mit dieser einen Figur aber begnügt sich nur 19; 18 fügt noch eine weitere (in der Abbildung nicht erkennbare, aber von Zoëga bezeugte), nur mit dem Oberleib aus dem Boden ragende Figur hinzu, welche 15 als unterwärts mit Schlangen umgeben und bärtig wiederholt und der dies Relief eine dritte (am weitesten nach rechts) beifügt, welche, jugendlich, mit an die Lippen gelegter rechten Hand, ebenfalls nur mit dem Oberleib aus dem Boden emporragt. In der erstern (in 15 und 18 wiederholten) Figur mit Förster (S. 161 vergl. S. 171) Enkelados zu erkennen wird keinen Anstand haben[a]), während die Benennung der letztern (nur

a) Die Begründung von Wieselers Widerspruch, welche er a. a O. S. 134 ankündigt, muß abgewartet werden.

in 15 vorkommenden) als Askalaphos deswegen ihr Bedenkliches hat, weil deren jugendlich männliche Bildung nicht sicher ist, sie vielmehr in der Zeichnung im Atlas (Taf. XVII No. 9) einen langen Haarzopf nach Weiberart zu haben scheint, wie sie denn auch von Visconti[a]) für weiblich gehalten worden ist. Daß übrigens durch Pergus (zu dem die Wasserschlange in 15 unter den Bäuchen der Pferde gehören mag), Enkelados und den in 15 noch weiter rechts (s. unten) erscheinenden Kerberos der Weg von der Ober- zur Unterwelt angedeutet werden solle, ist von Förster (S. 162) wohl mit Recht bemerkt; eben deswegen ist auch die Abfolge dieser Figuren, welche in Pergus und Enkelados 18 umkehrt, in 15 völlig in Ordnung.

Ganz eigenthümlich sind dem Relief 15 die beiden Figuren am äußersten rechten Ende, Nike und Herakles, von denen jene, übrigens ungeflügelt, mit dem Rest eines Kranzes in der erhobenen Rechten und mit einem Palmenzweig im linken Arme lebhaften Schrittes auf das Gespann des Hades zustrebt, während Herakles, zwischen dessen Beinen ein Kopf des Kerberos sichtbar wird, tief in sein Löwenfell eingehüllt nach der entgegengesetzten Seite ausschreitet. Wenn man nur der vielfachen Fälle eingedenk bleibt, wo Nike nicht sowohl einen erkämpften Sieg, als vielmehr jedes Gelingen, jeden Erfolg begrüßt und versinnlicht[b]), so ist nicht wohl abzusehn, warum man ihr, die außerdem ganz füglich als Botin des Zeus gelten und dessen Zustimmung zu Koras Entführung ausdrücken kann, hier diese Bedeutung absprechen, warum man fragen sollte, ob der hierin liegende Gedanke schön und eines Künstlers (es sind eigenthümliche Künstler, diese Sarkophagfabrikanten!) würdig sei, wie dieses Förster (S. 162) thut, der sich (S. 163)[c]) Mühe giebt, nachzuweisen, daß der Kranz der Nike nicht dem Hades, sondern der unter dem Bilde der Kora (mit Porträtkopf) dargestellten Verstorbenen gelte und die Hoffnung auf Wiederkehr aus dem Hades ausdrücken solle. Daß dagegen die, immerhin sehr seltsam angebrachte, Figur des Herakles, der ja in der That aus dem Hades wiederkehrte, sowohl als er den Kerberos emporbrachte wie auch als er die Alkestis wieder zum Leben führte, einen derartigen Sinn haben solle, dies wird man Förster um so leichter zugeben, je mehr die früheren Deutungen dieser Figur offenbar falsch sind und je mehr die Verbindung der Heraufführung der Alkestis mit dem Koraraub an dem florentiner Sarkophag (5, vergl. oben S. 618) zeigt, daß auch andere Sarkophagarbeiter dergleichen Gedanken zu versinnlichen bestrebt gewesen sind. Daß hier (in 15) zwischen den Beinen des Herakles der Kerberoskopf sichtbar wird, soll schwerlich auf das Kerberosabenteuer des Helden anspielen, das müßte denn doch unter allen Umständen anders dargestellt sein; es hat vielmehr nur einen örtlichen Grund, es war kein anderer Platz für diesen nur local bezeichnenden Unterweltshund vorhanden, der aus eben demselben Grund auch an dem vaticanischen Alkestissarkophag[d]) an verkehrter Stelle angebracht ist.

c. Das Irren der Demeter. Über diese dritte Scene sind hier nur wenige Bemerkungen nöthig, da dieselbe einerseits fast durchweg sehr einfach, mehrmals

a) Mus. Pio-Clem. V. p. 43, eben so von Gerhard, Üb. den Bilderkreis v. Eleusis Beilage B. No. 1.

b) Vergl. nur oben S. 540 u. 549 und das hier in den Noten Angeführte.

c) Allerdings in Übereinstimmung mit Zoëga bei Welcker, Zeitschrift u. s. w. S. 26.

d) Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 28.

(16, 19) durch die auf dem Schlangenwagen stehende Göttin allein dargestellt ist und andererseits nur in wenigen Punkten von der Darstellung in den Reliefen der 1. Art abweicht. Zu den beachtenswerthen Abweichungen gehört, daß Demeter hier ungleich bewegter und leidenschaftlicher erscheint, als in jenen Reliefen; am stärksten tritt dies in 20 hervor, wo sie mit ihrem unordentlich fliegenden Haar, dem flatternden Bogengewande, den beiden vorgestreckten Fackeln und dem nach besten Vermögen des Bildhauers pathetischen Gesichtsausdruck recht wie eine Δημήτηρ Ἐριννύς aussieht. Ähnliches wird von 18 und 19 gelten, nur daß die Darstellung hier schlecht erhalten (19) oder in der Abbildung manierirt wiedergegeben ist (18), während die Haltung der Göttin in 17 einigermaßen ruhiger ist und sie in 15, übrigens mit gelösten Haaren und entblößter rechter Brust, ebenfalls ruhiger stehend sich, wie in einigen Reliefen der folgenden Gattung, umschaut, was schwerlich einen guten Sinn hat. In der Mehrzahl der Fälle hält sie hier zwei Fackeln, wie ständig nur eine in den Reliefen der 1. Art. Von der neben ihren Schlangen dahinfliegenden Iris (s. oben S. 613) ist sie hier nur in 20 begleitet und diese Figur ist mit unglaublichem Ungeschick gebildet. Dagegen steht vor ihr auf dem Wagen als Lenkerin die kleingebildete Gestalt der geflügelten Hora (s. oben a. a. O.) in 18 und 20 (in 18 fast wie ein Eros, aber gewandet gezeichnet, in 20 mit größtentheils gebrochenen Flügeln) und eine ähnliche, aber sehr verstümmelte Figur kehrt in 17 wieder, wo sie in der Abbildung nackt erscheint. Sollte dies in der That der Fall sein, so dürfte man mit Förster (S. 166) füglich an die Erklärung derselben als Pothos denken, so daß die Figur die Personification der Sehnsucht wäre, mit welcher die Mutter die Spuren der geraubten Tochter verfolgt. Indessen bleibt dies ungewiß. Die Schlangen der Demeter, welche in den Reliefen der 1. Art am untern Theile des Körpers geflügelt sind, tragen hier die Flügel regelmäßig an der Halsgegend, da wo ihnen das Joch aufliegt. Neben ihnen ist wie in den Reliefen der 1. Art bei 4 und 5 hier in 15 Tellus gelagert, hier aber mit den Füßen nach rechts; an dem Füllhorn, welches sie beide Male hält, macht sich in 15 ein Erot zu schaffen.

Ein dem Sarkophag von Mazzara (19) allein eigenthümlicher Zusatz am linken Ende der Hauptseite hat verschiedene Erklärungen erfahren und ist in der That nicht leicht zu deuten.

Hinter der auf ihrem Schlangenwagen stehenden Demeter sieht man nämlich oben auf hangendem Terrain[a]) einen Mann hinter einem Paar zusammengejochter Ochsen, hinter denen ein Pflug, den man bisher ziemlich allgemein angenommen hat, in der That nicht zu sehn ist, wie Wieseler[b]) mit Recht bemerkt, so daß man dessen Ansicht, es könne sich anstatt um eine Darstellung des Pflügens um eine solche des Ausdreschens des Getraides auf der Tenne durch zusammengejochte Stiere wie Il. XX. 495 f. handeln, wenigstens gewiß nicht ohne Weiteres verwerfen kann. Auf dem untern Plan ist ein Säemann dargestellt, welcher den im Bausche seines Gewandes getragenen Getraidesamen mit der Rechten ausstreut. Diese beiden kleinen Figuren hatte O. Müller a. a. O. als den »die Pflugstiere zusammenjochenden Triptolemos (Buzyges) und einen Säemann« verstanden, »welche den Erfolg der

a) Daß Schubrings Angabe (Gött. gel. Anzz. a. a. O. S. 442), es handele sich um ein »Postament«, irrig sei, ergiebt die neue Zeichnung im Atlas Taf. XVII. No. 24 ohne Weiteres.

b) Zu den Denkm. d. a. Kunst II.³ No. 103 (102) S. 135.

Wiedererlangung der geraubten Tochter andeuten«, während Welcker[a]) den Säemann »nicht ohne Wahrscheinlichkeit«, wie Wieseler (a. a. O. in 2. und 3. Aufl. hinzufügt, ebenfalls für Triptolemos erklärt. Die Annahme nun, »die beiden Figuren als bloße Staffagefiguren der πλάνη« zu fassen (?), erklärt Förster (S. 172, für völlig verkehrt, da es zu bekannt war, daß der Ackerbau dem Menschengeschlecht erst in Folge jener πλάνη und der gastlichen Aufnahme der Demeter in Attika verliehen worden ist, kein Künstler also sich einen solchen Anachronismus hätte erlauben können. »Es sollte daher, meint er, durch diese beiden Figuren die wohlthätige Folge jener πλάνη und somit des Raubes dargestellt werden.« Und diese Ansicht hat in der That in sofern das Meiste für sich, als sie keine fremden, in der Darstellung nicht gegebenen Elemente verwendet. In Folge des Raubes der Kora irrte Demeter auf Erden umher, fand in Attika gastliche Aufnahme und stiftete hier, oder nach verschiedenen Ortssagen an verschiedenen Orten, in Argos, Sikyon, Phlius u. a. m.[b]) — so daß wir an ausschließlich attisches Local nicht einmal gebunden sind — den Ackerbau, welcher in den kleinen Nebenfiguren des Sarkophags von Mazzara unter dem doppelten Bilde des Säens und des Pflügens, oder, nach Wieseler, des Ausdreschens des Getraides vergegenwärtigt ist, »welche Thätigkeit als die letzte zur Gewinnung des Getraides nöthige, der ersten, dem Säen, passend gegenübergestellt wird«. Sollte es nun nicht gerathen sein, hierbei einfach stehn zu bleiben? sollte man gut thun, mit früheren Erklärern, auch Förster und Wieseler, in den kleinen Figuren mythische Personen, Triptolemos in dem Säemann, Keleos in dem angeblichen Pflüger mit Förster, den Wieseler (S. 135) berichtigt hat, oder in Beiden Triptolemos mit Wieseler zu erkennen? Die Art, wie Triptolemos bei Förster hier angeknüpft und wie diese Anknüpfung durch die Parallele der angeblichen Triptolemosaussendung in dem Louvresarkophag (8, vergl. oben S. 615 f.) vermittelt wird, hat sehr wenig Überzeugendes, und wie sich Wieseler die doppelte Darstellung des Triptolemos motivirt gedacht hat, das hat er wenigstens nicht ausgesprochen.

d. Nebenseiten. Über die Neben- oder Schmalseiten der ganz erhaltenen Sarkophage dieser Art (15, 17, 19, 20) ist Weniges zu bemerken. Die Greifen auf den Schmalseiten von 19 haben keinen andern Sinn, als die Sphinxe an dem petersburger Sarkophag (7, s. oben S. 618) und dem weiterhin zu besprechenden aus Cattajo in Wien; sie sind Wächter des Grabes. Daß auf die rechte Kurzseite von 17 der die Rosse des Hades führende Hermes verschoben sei, ist oben (S. 623) bemerkt; die linke Seite enthält eine kniende Gefährtin der Kora mit einem Blumenkorbe, welche erschreckt emporblickt und die Linke erhebt, ähnlich wie mehre derartige Nymphen auf den Schmalseiten anderer Sarkophage (s. unten) und hier schon bei 15 und bei 20 zusammen mit einer unerklärten männlichen Figur[c]), welche einen Fruchtkorb hält, vorkommen. Die rechte Schmalseite des aachener Sarkophags ist erst durch eine Beschreibung (bei Förster S. 176 f. mitgetheilt) bekannt, welche viel zu problematisch erscheint, als daß es gerathen sein könnte, Erklärungen auf dieselbe zu gründen. (Wegen 15 s. den Nachtrag.)

a) Ann. dell' Inst. V. p. 146 gestützt auf Hygin. fab. 277: Ceres [fruges serere,] boves domare [iuvenit] et alumno suo Triptolemo fruges serere demonstravit etc.

b) Vergl. Preller, Demeter und Persephone S. 283 f., Griech. Mythol. I.² S. 602.

c) Vergl. Förster S. 176.

Zweite Gattung.

Die zweite Gattung der Sarkophagreliefe innerhalb der ersten Classe mit der Hauptrichtung der Figuren von links nach rechts wird durch diejenigen Reliefe gebildet, welche Demeter in der πλάνη auf einem von Pferden, anstatt von Schlangen gezogenen Wagen zeigen, während innerhalb dieser Gattung wiederum die

Erste Art

diejenigen Reliefe umfaßt, in welchen Hades bei der ἁρπαγή in der Vorderansicht dargestellt ist. Diese Sarkophage enthalten, wie diejenigen der 2. Art der 1. Gattung, die drei Scenen der πλάνη Δήμητρος, der Anthologie und des Raubes der Kora.

Die Exemplare sind die folgenden, und zwar an vollständig erhaltenen Vorderseiten oder ganzen Sarkophagen:

21. (1.) In Messina in der Kirche S. Francesco d'Assisi hinter dem Hochaltar [a]).
22. (2.) In Rom via del Babuino No. 155 an dem Hause ehemals des Bildhauers Cavaceppi. S. Atlas Taf. XVII. No. 8 [b]).
23. (3.) In Salerno am Grabmal des Erzbischofs Caraffa im Vorhofe der Kathedrale S. Matteo. Unedirt [c]).
24. (4.) In Pisa im Campo Santo, an der äußern Wand des Südcorridors, Dütschke, Ant. Bildww. in Oberitalien I. S. 66 f. No. 77. S. Atlas Taf. XVII. No. 10 [d]). Ganzer Sarkophag.
25. (5.) Im Palazzo Mattei in Rom No. 1, im Hof eingemauert [e]).
26. (6.) Im Soane-Museum in London, Michaelis, Archaeolog. Zeitung von 1875 S. 41. 1. S. Atlas Taf. XVII. No. 23 nach der für das Corpus sarcophagorum neu angefertigten Zeichnung. Unedirt [f]).

Auch bei diesen Reliefen, wie bei den so eben besprochenen, können die Scenen

a. und b., der Anthologie und des Raubes, nicht wohl getrennt werden, zeigen aber in beiden so viel mit denen der 2. Art der 1. Gattung Verwandtes, daß die Besprechung kurz gefaßt werden kann.

In der Anthologie kniet überall Kora, bald mehr nach der Mitte der ganzen Platte zu, bald mehr gegen das linke Ende der Mittelscene hin, je nachdem ihr eine nur in 21 und 25 ganz fehlende Gefährtin links (23, 24, 26) oder rechts

---

a) Bei Förster S. 177 No. 1 (36). Publicirt, ungenau nach Förster (mir nicht zugänglich gewesen), von Carmelo la Farina: Su di uno antico sarcofago nella chiesa de' PP. conventuali di Messina, Mess. 1822.

b) Bei Förster S. 179 No. 2 (37). Abgeb. in Cavaceppi, Raccolta d'antiche statue ecc. III. tav. 38. 2.

c) Bei Förster S. 181 No. 3 (38). Eine von diesem eingesehene Zeichnung ist mir nicht zugänglich gewesen.

d) Bei Förster S. 183 No. 4 (39). Abgeb. bei Lasinio, Raccolta di statue urne ecc. nel C. S. di Pisa tav. 129, 130.

e) Bei Förster S. 185 No. 5 (40). Abgeb. Monum. Matthaeian. III. tab. 5.

f) Bei Förster S. 187 No. 6 (41). Eine Zeichnung im Codex Coburg., nach Matz, Monatsberichte der berl. Akad. von 1871 S. 488 No 170 und im Codex Pighianus, Jahn, Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. v. 1868 S. 218 No. 182.

(22) beigegeben ist. Sie berührt überall mit der einen Hand einen gefüllten Blumenkorb wie die Gefährtin in der Regel einen zweiten, während in 24 ein dritter zwischen beiden steht. Hades, ganz fehlend in der grade in dieser Scene seltsam zusammengezogenen Platte 25, tritt, wesentlich wie in den Reliefen der vorigen Art, von hinten gegen sie heran und ergreift sie oder streckt den Arm nach ihr aus, ausgenommen in dem auch in anderen Beziehungen am weitesten abweichenden Relief 26. In 22, 23, 24 kommt er dabei von rechts (v. Beschauer), d. h. von Koras linker Seite, nur in 26 tritt er von links an Koras rechte Seite heran und erscheint auch nur hier bis auf eine um seinen Hals geknüpfte und hinter ihm emporflatternde Chlamys nackt, sonst überall, wie in den Reliefen der vorigen Art, mit dem seine linke Seite bedeckenden Himation bekleidet und das entweder erhaltene oder nur durch Bruch verlorene Scepter in der Linken haltend. Daß Kora überall in der Richtung seines Herantretens zu ihm aufschaut, allerdings m. o. w. bestimmt, versteht sich von selbst, ebenso, daß er zu der Ergriffenen oder eben zu Ergreifenden niederblickt, wovon wieder nur 26 eine Ausnahme macht. Hier schaut er, so gut wie Kora und die kniende Gefährtin, hinter sich nach der Richtung, woher Demeter auf ihrem Wagen heraneilt, und es dürfte fraglich sein, ob man sich dieses Zurückblicken aus dem zu supponirenden Herannahen einer der dem Raube feindlichen Göttinnen motivirt denken darf (Artemis und Athena finden sich rechts), und ob man nicht hier, wie ähnlich bei dem aachener Sarkophag (20) und in einigen weiterhin zu besprechenden eine Gedankenlosigkeit des Bildhauers annehmen muß, welcher die in seinem Relief thatsächlich nahe herangekommene Demeter auch durch ein, sachlich ungehöriges, Motiv in der Bewegung der Figuren der Mittelscene mit dieser verbinden zu sollen glauben mochte. Dies würde sich auch auf die links (v. B.) unmittelbar vor den Pferden von Demeters Wagen kniende Gefährtin Koras beziehn, in welcher Förster (S. 189) wohl mit Recht, nach Maßgabe der von ihr getragenen Stephane und vielleicht auch des in Resten neben ihr erhaltenen Eros (obgleich dieser auch in 23 vorkommt) nicht eine gewöhnliche Nymphe, sondern eine große Göttin erkannt hat, welche nur Aphrodite sein kann. Wenn er aber meint, diese Aphrodite schaue »ohne alle(?) Zeichen der Überraschung, ja sogar absichtlich von der Gruppe des Hades und der Kora etwas weg« und sei hier nicht (wie augenscheinlich) als eine die Artemis vom Widerstande abmahnende (wie in 24) oder Kora beruhigende (wie in 21), sondern »gleichsam eine Aphrodite παραχύπτουσα (?), die »dubios agnovit sola tumultus mixtoque metu perterrita gaudet« (Claudian. R. P. II. 155), Aphrodite, welche aus Furcht (?) und Freude über den von ihr mit veranlaßten Überfall nur verstohlen (?) oder gar nicht nach der Stelle und dem Ausgange desselben zu sehen wagt«, so dürfte eine solche Annahme im Ganzen wie im Einzelnen sehr problematisch sein. Ganz klar dagegen ist die Rolle, welche **Aphrodite** in 21 spielt, wo sie, durch Stephane und Schleier bezeichnet, wesentlich so wie in 15 und 18, links neben Kora sich zu dieser vorbeugend ihr zuredet, und ziemlich klar auch, soweit das bei der äußerst schlechten Erhaltung des Reliefs möglich ist, in 24, wo sie, kenntlich an der Stephane und dem Scepter von rechts hinter Hades gegen die links neben diesem erscheinende, am Original durch den Köcher und die Gürtung erkennbare, Artemis heranzutreten und diese von dem Widerstande gegen Hades zurückhalten zu wollen scheint. In 22 und 25 fehlt Aphrodite ganz.

In 22 und 23 erscheint an der Stelle, welche sie in 21 einnimmt und in 24, soweit man dies zu erkennen vermag, an derselben Stelle, von der Aphrodite rechtshin weggerückt ist, Hermes, welcher in dieser Rolle schon in 19 zu constatiren war, als der Beistand und Knappe des Hades, am bestimmtesten in seiner Handlung charakterisirt in 22, wo er, wie Hades, Hand an Kora legt, wobei er wie heftig erschreckt nach der heraneilenden Demeter umblickt. Ob der Sarkophagarbeiter ihn hierbei wirklich, wie Förster (S. 180) meint, »offenbar nach den Göttinnen, welche der Persephone zu Hilfe eilend zu denken sind«, umschauend gedacht hat und nicht vielmehr, der thatsächlichen plastischen Erscheinung gemäß, nach der Demeter, dies wird um so fraglicher, als die dem Raube feindlichen Göttinnen (Artemis und Athena) auch hier rechts, die erstere in einer Mittelstellung zwischen Anthologie und Raub, dargestellt sind. Je nachdem man von dem Kunstvermögen und Geist der hier in Frage stehenden »Künstler« eine größere oder geringere Vorstellung hat, wird man ihnen eine Composition zutrauen, welche, dem innern Sinn des Mythus allerdings entgegen, dem Augenschein entspricht, oder eine solche, welche dem von ihnen wirklich Dargestellten widersprechend, mehr im Sinn des Mythus sein mag. Für den Hermes in 23, wo derselbe nach Förster (S. 182) sich linkshin nach der hinzuzudenkenden Athena umsehn soll, gilt Ähnliches; in 24 beugt er sich zur knienden Kora vor.

Artemis, welche in 21 ganz fehlt und deren Auftreten gegen Aphrodite in 24, so weit es sich erkennen läßt, berührt worden, soll nach Förster S. 182, durch Köcher und Bogen bezeichnet, auf Hades, der seine Hand nach Kora ausstreckt, losgehn und sich nach ihrer Genossin Athena umsehn, welche (wie gesagt) nicht dargestellt ist, aber nach Förster links von Kora vorausgesetzt werden soll. In 22 und 26 hat sie eine eigenthümliche Mittelstellung zwischen der Anthologie und dem Raube, indem sie beide Male, durch das kurzgeschürzte und gegürtete Gewand, in 26 auch noch durch den Köcher charakterisirt, mit lebhaftem Schritt am rechten Ende der Anthologiegruppe, unmittelbar hinter Athena in der Gruppe des Raubes aus dem Hintergrund[a]) hervortritt, in 22 mehr der Gruppe des Raubes zugewendet, aber auf diejenige der Anthologie zurückblickend, in 26 umgekehrt, mit dem Blick auf Athena mehr der Mitte zustrebend. Dadurch wird es zweifelhaft, ob man sie mit Förster (S. 190) als bereit erklären darf, sich der voraneilenden Athena anzuschließen, wie dies in 25 allerdings angenommen werden darf, oder ob der Bildhauer von einer Vorlage ausging, in welcher sie, wie in 15 (vergl. auch 24) dem Hades in der Anthologiegruppe entgegenzutreten sich anschickte, und ob er nicht durch ihren Umblick zu Athena eine an sich ungehörige Verbindung der beiden Scenen hergestellt hat, wobei er sich einer andern Vorlage wie sie 19 (vergl. 16 und 17, oben S. 621) zum Grunde gelegen zu haben scheint, erinnert haben mag. Über das für Artemis in 22 von Förster vorausgesetzte Motiv s. weiterhin.

Ein gegenüber den bisher betrachteten Sarkophagen ganz neuer Zusatz mehrer Reliefe dieser Art (22, 24 u. 25) ist die im Hintergrunde klein angebrachte Figur des Zeus, welche ganz deutlich in 22 unmittelbar hinter und über Hades rechts

---

a) Der von Förster S. 190 aus Claudian II. 249 belegte Baum neben ihr wird wahrscheinlicher nur zur Trennung der Scenen dienen.

zu sehn ist, ähnlich in 25, aber auch, wenngleich in sehr verstümmelten Resten neben einem Baume rechts gewendet sitzend in 24 unmittelbar rechts von Hermes erkannt werden darf.

Daß dieser Zeus in 22 völlig gewandet erscheint und eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Juppiter Pluvius der Antoninssäule hat, kann die Richtigkeit seiner Benennung weder beeinträchtigen, noch kann es als in besonderem Sinne bedeutsam gelten[a]), aber eben so wenig läßt sich für dies Relief, geschweige denn für 24, wo die Gestalt mit knapper Noth sicher verstanden werden kann, festsetzen, daß Zeus hier blitzwerfend dargestellt sei und daß er αὐγάζων ἐξ οὐρανίων (Eurip. Hel. 1319) Artemis erschrecke und von ihrem Angriff auf Hades abhalte, wie Förster a. a. O. annimmt. Auch in 25, wo die Zeichnung Zeus mit einem Blitz in der Linken und dem neben ihm sitzenden Adler ausstattet, ist im Originale weder von dem einen noch von dem andern Etwas zu sehn.[b]) Er streckt in 22 eben nur den rechten Arm über dem Kopfe des Hades aus und kann sich mit diesem so gut auf ein Scepter gestützt haben, wie er das jetzt überhaupt nicht erkennbare Scepter im linken Arme gehabt haben kann. Und da er auch in 25 (und soweit sich dies erkennen läßt in 24) nur ruhig dasitzt, so kann er, wie dies für 25 auch Förster ausspricht, eben so gut als bloßer Zuschauer, natürlich im Sinne des Mythus als innerlich betheiligter betrachtet werden, wie als solcher, der sich als künftiger »socer« des Hades bekennt (Förster a. a. O.).

Athena ist, wie in den meisten Reliefen der vorigen Art, von der Scene der Anthologie ganz abgelöst und gehört zu derjenigen des Raubes. Und somit bleibt auch hier nur noch ein Blick auf mancherlei den Hauptpersonen beigegebene Eroten übrig, deren einige bereits erwähnt wurden. In 21 schaut ein solcher dem Hades über die Schulter; in 22 und 24 fehlen die Eroten in der Anthologiescene ganz, wogegen ihrer in 23 je einer links neben Kora und der knienden Gefährtin sich findet, der letztere mit einem Blumenkorbe, der erstere mit Koras Gewande (?) beschäftigt. In 25 findet sich je ein Eros zu beiden Seiten der Kora, der eine (rechts) schwebend und ihren bauschenden Schleier fassend, der andere, schon unter den Hufen von Demeters Pferden mit einem Blumenkorbe befaßt. Dies ist denn auch der Platz, an welchem der schon oben besprochene Eros neben der knienden Aphrodite in 26 erscheint, der zu stark zerstört ist, als daß man über seine Handlung entscheiden könnte, der sich aber wahrscheinlich ebenfalls mit dem Blumenkorbe zu schaffen machte, auf welchen die Göttin die rechte Hand legt.

Der Raub. In der Scene des Raubes zeigen die Reliefe dieser Art noch weniger Abweichungen von denen der vorher besprochenen, als in derjenigen der Anthologie; namentlich ist die Gruppe der Hauptpersonen, Hades, Kora und Athena fast genau dieselbe, mit Ausnahme von 26, wo Kora, wie in den Reliefen der 1. Art der 1. Gattung mit dem Kopfe nach vorn wie entseelt daliegt, von Hades jedoch nur mit dem rechten Arm umfaßt wird, während er mit der linken Hand die Zügel seiner Pferde hält. Daß er dabei nicht vorwärts, sondern halb rückwärts nach der Verfolgerin Athena blicke, wie Förster S. 189 sagt, ist

a) Vergl. Förster S. 180 Note 2.
b) Vergl. Förster S. 186 mit Note 1.

wenigstens nach der Zeichnung (s. Atlas Taf. XVII No. 23) ein Irrthum; vielmehr schaut Hades mit seinem allerdings aufgesetzten, aber antiken Kopfe[a]) wie theilnehmend auf Kora hinab. Auch in den übrigen Exemplaren, 23 und 25 ausgenommen, schaut Hades vorwärts, nicht, wie in vielen anderen Reliefen zurück auf Athena, welche auch hier überall, dem Räuber auf dem Fuße folgend, ihm seine Beute zu entreißen sucht. Hierbei wiederholt sich in 22 ein Motiv aus 20, nämlich daß ein Eros die Athena aufzuhalten sucht, wobei derselbe jedoch hier nicht ihr nachfliegend, sondern hinter ihr stehend oder schreitend und zu der nacheilenden Artemis (s. oben) umschauend gebildet ist. An seiner Stelle und wesentlich auch in seiner Rolle erscheint in 23 Aphrodite, kenntlich an der Stephane. Ob Förster S. 181[b]) diese Göttin in 22 mit Recht in einer Halbfigur erkennt, welche zwischen Hades und dem über dessen Pferden fliegenden Eros zum Vorschein kommt und welche allerdings weiblich zu sein scheint, muß, so sehr im Einzelnen Förster ihre Situation schildert — mit triumphirendem Lächeln Hades beglückwünschend und sich an Koras Angst weidend —, gegenüber der Zeichnung (Atlas Taf. XVII No. 8) dahingestellt bleiben. Nach dieser erscheint die Figur nicht mit von der Brust herabgestreiftem Gewande, sondern, so weit sie sichtbar ist, ganz nackt und nicht stehend, sondern schwebend, was, wenngleich sie nicht geflügelt sein mag, wie man nach Cavaceppis Stich meinen könnte, für Aphrodite schwerlich passen würde. An dem Relief von Salerno (23) soll eine Parallelfigur vorkommen, auf welche Förster eventuell, wenn Aphrodite nicht haltbar sein sollte, hinweist, eine diesem Sarkophag allein eigene »weibliche Flügelfigur, in Stellung und Haltung Iris [neben Demeters Wagen] gleich. Was sie in der vorgestreckten Rechten hielt, ist nicht zu sagen, da dieselbe durch Eros verdeckt wird.« Gerhard[c]) hat sie Nike benannt und die Bedenken, welche gegen deren Anwesenheit Förster (S. 129 und 162) erhoben hat, scheinen weniger schwer wiegend (vergl. oben S. 624), als diejenigen, welche seiner eigenen Benennung dieser Figur als Alekto entgegenstehn. Ohne Autopsie aber des Sarkophags von Salerno ist hier keine Entscheidung möglich; in 22 dürfte weder Nike noch Alekto zu erkennen sein.

Auch in den Pferden des Hades, deren aus Versehn in 26 nur zwei sind, in Hermes als ihrem Führer in allen Exemplaren (in 24 ganz an die Ecke gedrängt) außer in 26, wo er mit einer Geberde der Bedenklichkeit (»ἀποσκοπῶν«? Förster S. 190) die Rechte an die Stirn und den Hut legend vor den Pferden steht, ferner in dem über den Pferden fliegenden Eros (meist mit einer Fackel, in 23 mit einem Gewandstück, aber gewiß nicht dem »flammeum«, nach Förster S. 182 vergl. oben S. 610), in dem unter diesen in 26 rechtshin, sonst überall linkshin liegenden Fluß- oder Wassergott (Pergus) mit Schilfrohr oder Ruder, dem in 21 Enkelados, in 22 und 26 (hier in Spuren) Kerberos beigegeben ist (vergl. oben S. 623 f.), stimmen diese Sarkophage mit der Mehrzahl der bereits besprochenen überein. Sie unterscheiden sich dagegen von diesen durch noch einige Zusatzfiguren, welche zum großen Theil in den noch zu besprechenden wiederkehren, nämlich 1) durch einen

a) Vergl. Förster S. 188 Note 3.

b) Freilich in Übereinstimmung mit Zoëga bei Welcker, Zeitschrift u. s. w. S. 35.

c) Üb. den Bilderkreis v. Eleusis (Ges. akad. Abhh. II.) S. 426 Anm. 297, vergl. Beilage B. No. 21*.

in 21 vor Hades auf dem Wagen stehenden und die Zügel haltenden Eros, der möglicherweise, vielleicht etwas verändert[a]) auch in 24 erkannt werden kann und welcher in 25 durch eine flügellose und bekleidete weibliche Figur von ganz und gar problematischer Bedeutung ersetzt ist (Förster S. 187); 2) durch einen in Spuren erkennbaren, unter den Pferden fliegenden Eros in 24, welcher wohlerhalten an dem Sarkophag von Barcelona (27) wiederkehrt.

c) Das Irren der Demeter. Auch in dieser Scene ist, wenn man von dem Hauptunterschiede der Gattung absieht, daß Demeter, anstatt mit Schlangen, mit Rossen fährt, gegen die bisher betrachteten Reliefe, namentlich diejenigen der 2. Art nicht eben Vieles, aber doch Einiges constant geändert. Der Pferde sind überall nur zwei am Wagen der Göttin, ausgenommen 24, wo, wahrscheinlich der Symmetrie mit dem Gespanne des Hades wegen, eben so aufgereiht wie dort, vier Pferde vor dem Wagen der Demeter erscheinen, denn daß die hinteren beiden später hinzugefügt seien (wann etwa?) ist eine ganz unwahrscheinliche Vermuthung Försters S. 181. Die Haltung der Demeter ist überall die stärker bewegte der Sarkophage der 2. Art der 1. Gattung, gegenüber der ruhigern in denen der 1. Art; sie hält nur eine Fackel (außer in 26) bald in der Rechten, bald in der Linken und streckt die andere Hand mit leidenschaftlicher Geberde aus, wobei sie in 22 wie in 19 in einer schwerlich sinnvoll zu erklärenden Weise hinter sich zurückschaut. Vor ihr, neben und über den Pferden dahinschwebend kehrt überall Iris wieder, hier aber ganz beständig auf die Göttin zurückblickend mit über den Kopf erhobenem rechtem Arm und meistens (nicht in 25 und 26) einer entblößten Brust. Ebenso wiederholt sich die vor Demeter stehende, wagenlenkende Hora außer in 26 und aller Wahrscheinlichkeit nach 24 und ebenso kehrt überall, außer in 21, wo sie, wie an dem später zu besprechenden Sarkophag Ricasoli, durch zwei mit einem Blumenkorbe beschäftigte Eroten ersetzt ist, die unter den Pferden meistens nach rechts, in 24 und 25 nach links gelagerte Tellus (Gaea) wieder, welche hier in der Regel mit nacktem Oberkörper von hinten gesehn wird, ein Füllhorn im linken Arm hat und die Rechte erhebt. In 25 ist sie als κουροτρόφος ein Kind säugend dargestellt. Vor Iris in 23, hinter ihr in sehr verstümmeltem Zustand in 26 fliegt eine kleine männliche Flügelfigur, für welche hier ein an dem Sarkophag von Tarragona (17 s. oben S. 625) der Name des Pothos annehmbar erscheint (Förster S. 182).

d) Schmalseiten sind hier nur bei 24 erhalten. Die rechte zeigt eine erschrocken kniende Gefährtin Koras mit einem Blumenkorb, ähnlich wie sich ihrer in 15 zwei auf der linken Schmalseite finden. Auf der linken ist, ähnlich wie auf der rechten von 15 der thronende Hades dargestellt, vor welchem, wie dort, eine tief eingehüllte weibliche Figur steht, gegen welche Hades die rechte Hand erhebt. Hermes, welcher in 15 zwischen Beiden erscheint, fehlt hier; gleichwohl ist es aus den bei der Besprechung von 15 (s. S. 643) angeführten Gründen wahrscheinlicher, auch hier Hades und Kora im Gespräche vor ihrem Abschiede bei Koras Rückkehr zur Oberwelt, als etwa einen von Hades begrüßten, eben ankommenden Schatten zu erkennen.

a) Vergl. Dütschke a. a. O. S. 67.

Zweite Art.

Das gemeinsame Merkmal der Reliefe dieser 2. Art ist, daß in ihnen Hades in der zweiten Scene des Raubes von der Rückseite gesehn wird, wobei die quer in seinen Armen liegende Kora mit dem Kopfe nach hinten gewendet ist, während auch diese Sarkophage die drei Scenen der Anthologie, des Raubes und des Irrens der Demeter verbinden.

Die Exemplare dieses Typus sind die folgenden, und zwar von ganzen Sarkophagen oder vollständigen Vorderseiten:

27. (1.) In Barcelona im Museum des Erdgeschosses der öffentlichen Bibliothek, Hübner, D. ant. Bildwerke in Madrid u. Spanien S. 279 No. 667. S. Atlas Taf. XVII. No. 11. Ganzer Sarkophag; die Nebenseiten s. Atlas a. a. O. No. 13 (11 a.) und 16 (11 b.)[a]).

28. (2.) Im Palazzo Barberini in Rom No. 2, Beschreib. Roms III. II. S. 396. Ganzer Sarkophag. S. Atlas Taf. XVII. No. 19 mit den Nebenseiten a. u. b.[b])

Wie ein Excerpt aus diesen Darstellungen mit Unterdrückung fast aller Nebenfiguren, namentlich auch der drei Göttinnen, erscheint eine Sarkophagplatte:

29. (3.) Im Palazzo Mattei No. 2, eingemauert im Hofe, Beschreib. Roms III. III. S. 525. S. Atlas Taf. XVII. No. 4[c]).

Hades fehlt in der Anthologiescene in folgenden zwei Platten:

30. (4.) In Villa Albani in Rom, in der stanza delle colonne, Beschreib. Roms III. II. S. 483, Morcelli, Fea, Visconti, La villa Albani descritta, R. 1869 p. 25 No. 139. S. Atlas Taf. XVII. No. 17[d]).

31. (5.) In Lansdowne-house in London, im Ballsaale hoch eingemauert, Michaelis, Archaeolog. Zeitung von 1874 S. 38 No. 46. Unedirt[e]).

Hierzu kommen noch folgende Fragmente:

32. (6.) Im Louvre, Clarac, Descript. des ant. du Musée du Louvre No. 288 (Ajax et Cassandre)[f]). Fragment der Anthologie, am nächsten verwandt mit der Darstellung in 27. Vergl. oben S. 620.

Nach einer brieflichen Mittheilung Heydemanns ist das von Gerhard verkannte Reliefbruchstück No. 815 im berliner Museum (Gerhard, Verz. der Bildhauerwerke 36. Aufl. S. 184 »Opferscene«) das Fragment einer Anthologie, Kora mit dem Blumenkorb, Hades, Reste der Göttinnen, die Oberfläche sehr mitgenommen. Die Zugehörigkeit zu der hier in Rede stehenden Art oder zu einer der früher besprochenen läßt sich nicht feststellen.

Dasselbe wird gelten von einem Bruchstück der Anthologie, eingemauert über dem Studio Canovas in Rom (vicolo delle colonnette 27), welches Förster S. 200 unter No. 1 (50) verzeichnet hat. Das Bruchstück:

---

a) Bei Förster S. 191 No. 1 (44). Abgeb. bei Laborde, Voyage pittoresque en Espagne I. pl. 11. 1, wiederholt in Welckers Zeitschrift u. s. w. Taf. I. 1—3.

b) Bei Förster S. 194 No. 2 (45). Publicirt von demselben Ann. dell' Inst. von 1873 tav. d'agg. G H. III. mit den Nebenseiten a. u. b. und Text p. 87 sqq.

c) Bei Förster S. 196 No. 3 (46). Abgeb. Mon. Matthaeian. III. tab. 6.

d) Bei Förster S. 197 No. 4 (47). Abgeb. bei Zoëga, Bassirilievi di Roma II. tav. 97.

e) Bei Förster S. 198 No. 5 (48). Genauere Mittheilungen von Klügmann bei Gerhard, Üb. d. Bilderkreis v. Eleusis Beilage B. No. 35 und von Matz bei Förster a. a. O.

f) Bei Förster S. 167 No. 4. Abgeb. b. Winckelmann, Mon. ined. No. 141 und sonst mehrfach unter der von Winckelmann (a. a. O. p. 188) ausgegangenen falschen Benennung als Aias und Kassandra am Palladion, berichtigt zuerst von E. Braun, Ant. Marmorwerke S. 21.

33. (7.) im Palazzo Mattei an Piazza Capranica in Rom, verzeichnet bei Förster S. 200 No. 6 (49), bietet ein Fragment des Raubes, Hades, Kora und Athena von oben bis an die Knie erhalten, einen durch Restauration entstellten wahrscheinlichen Rest des Hermes und vielleicht einen von der Restauration verdrängten oder überdeckten des Pergus.

Von den bei Förster a. a. O. unter No. 2 und 3 verzeichneten Kurzseiten (im Palazzo Castellani und im Hofe des Palazzo Rondinini in Rom), enthaltend: zwei Mal zwei erschreckte Gefährtinnen Koras, ähnlich wie in 15 und in 28, und ein Mal eine Gruppe des Hades und des Hermes, statt wie in 24 des Hades und der Kora, läßt sich die Zugehörigkeit zu der einen oder der andern Art dieser Sarkophage ebenfalls nicht sicher feststellen.

Des mit den Sarkophagen der bisher betrachteten Arten Übereinstimmenden ist auch hier so vieles, daß es hauptsächlich darauf ankommen wird, die zum Theil constanten Abweichungen hervorzuheben, deren weitaus bedeutendste gegenüber den anderen Sarkophagen, welche die Anthologie enthalten, die ist, daß die beiden Reliefe 30 und 31, bei denen, wie schon bemerkt, Hades in der Anthologiescene fehlt, so daß diese auf die kniende Kora mit etlichem Beiwerke beschränkt ist, in den Gestalten der drei Göttinnen Aphrodite, Artemis und Athena starke Reminiscenzen aus den Reliefen der 1. Art der 1. Gattung, d. h. aus denen bieten, welchen die Anthologie ganz fehlt, wie denn eine solche sich auch in 28 findet, wo Aphrodite (Artemis fehlt hier ganz) der Athena nacheilt, um sie aufzuhalten. Nur daß hier in 30 und 31 die Motive in dem Verhalten der drei Schwestern zu einander ungleich unklarer sind, als dort, wo sehr deutlich (vergl. oben S. 611) Aphrodite die Athena, welche sie am Rande des Schildes ergriffen hat, aufzuhalten sucht, während Artemis zwischen beiden stehend sich bestrebt, Aphrodites Hand von Athenas Schilde loszumachen. Ebenso legt auch hier Aphrodite die Hand an den Schild der Athena, dabei eilt sie dieser aber nicht nach, wie in jenen Reliefen, sondern steht, von hinten gesehn ruhig da und schaut rückwärts über Kora hinweg auf die heranstürmende Demeter hin, während Artemis, aus dem Grunde vortretend ihren Arm ergriffen hat, um sie von Athena wegzudrängen. Förster (S. 198) hat die ganz seltsame Stellung der Aphrodite dadurch motiviren zu können gemeint, daß sie entweder den Blitzstrahl des Zeus wahrgenommen habe oder, in Angst über das Gelingen des Raubes diese seine Intervention erst erwarte. Das Eine wie das Andere ist um so unwahrscheinlicher, als just in diesen Reliefen von Zeus (ausgenommen möglicherweise in 27, wo er aber an falscher Stelle sein würde) keine Spur vorhanden ist. Wahrscheinlicher ist, daß sich hier ein Einfluß einer Vorlage geltend macht, auf welche sich aus 24 (Pisa) schließen läßt, in welcher Aphrodite, wesentlich an dieser Stelle der Scene der Anthologie zugewandt, einer ihr gegenüber erscheinenden Artemis entgegen zu wirken strebte. Auch die Aphrodite, wie sie in 15, 18 und 21 erscheint (sich mit Kora beschäftigend) mag hier zur Schaffung der seltsamen Conception mitgewirkt haben.

Die kniende Kora blickt hier wie in 20 und wie Aphrodite in 26 thatsächlich gegen die Pferde der herankommenden Demeter empor, gegen welche sie auch, wie abwehrend die Hand erhebt, mag dies nun aus dem Ausfall eines wie in 26

von links zu ihr herantretenden Hades oder so zu erklären sein wie oben S. 622 zu 20 angedeutet worden ist.

Im Übrigen stellt sich das Ganze in der Hauptsache folgendermaßen, wobei bemerkt werden möge, daß sich in diesen Reliefen die drei Scenen besser scheiden lassen als in den bisher betrachteten.

a) Anthologie. Die Gruppe der knienden Kora und des an sie herantretenden Hades ist (also mit Ausnahme von 30 u. 31, wo Hades fehlt) durchaus in allen Hauptsachen dieselbe wie in den anderen, diese Scene enthaltenden Sarkophagreliefen. In 29 fehlen, wie schon bemerkt, alle Nebenfiguren, während ein Baum hinter Kora beigefügt ist (vergl. oben S. 611). In 27, ähnlich wie in 22 und 24, ist eine rechts von Kora kniende Gefährtin beigefügt.

Eigen ist diesen Reliefen, daß Hermes, welcher in denjenigen der vorigen Art ein paar Mal (22, 24) dem Hades gegenüber als sein Knappe ebenfalls Hand an Kora legt oder sich dazu anschickt, hier in 27 und 28 hinter Hades zu seinem Beistande herankommend dargestellt ist, und ebenso, daß in 27 Athena nicht etwa, wie Förster S. 192 sagt, zu Koras Beistande herbeieilt, sondern in so auffallender Ruhe hinter derselben stehend zum Vorschein kommt, daß sie z. B. Zoëga (bei Welcker a. a. O. S. 50) gar nicht zur Mittelscene rechnete, sondern als der Demeter in der πλάνη voraufgehend betrachtete. In eben dieser auffallenden Ruhe, welche dazu geführt hat, daß sie als das Palladion versehn worden ist, von Kora sogar etwas abgewandt, findet sie sich in dem Louvrefragment 32 wieder, welchem nach diesem Umstande schon E. Braun a. a. O. die Stelle zunächst dem Sarkophag von Barcelona richtig angewiesen hat. Die Stellung der Artemis in dem Relief 27 erinnert am meisten an die Erscheinung der Göttin in dem capitolinischen Relief (15), wo sie, wie hier nächst Hermes, hinter Hades hervortritt und den Bogen, dort in der Linken, hier in der Rechten erhebt. Während sie sich in 30 und 31 in der oben besprochenen Mittelstellung zwischen Aphrodite und Athena wiederfindet, beide Male durch den kurzgeschürzten Chiton auf das bestimmteste charakterisirt, fehlt sie, wie schon bemerkt, in 28 ganz. Eroten erscheinen in der Anthologiescene nur in 27 und 31, beide Male links von Kora und ohne Zweifel so auf sie zu beziehn, wie dies Förster (S. 192 und 199) gethan hat. In Betreff der an verschiedenen Stellen umgestürzt daliegenden Blumenkörbe bieten diese Reliefe nichts Neues, nur in 27 ist es eigenthümlich, daß die kniende Gefährtin einen Blumenkorb in der Linken erhoben hat.

b) In der Scene des Raubes ist bis auf den an die Spitze gestellten Hauptunterschied in der Gruppirung des Hades und der Kora das Meiste unverändert und bedarf keiner besondern Aufzählung. Dies gilt sowohl von der verfolgenden Athena, wie von dem die Pferde des Hades führenden Hermes, der, in 31 mit dem ganzen rechten Ende der Platte verloren, nur in 30 von hinten gesehn wird und in 29 anstatt vor den Pferden neben denselben (unterwärts von ihnen gedeckt) dahin eilt, wobei er, zurückblickend, die rechte Hand in der That wie ἀποσκοπεύων über die Augen legt. Die Übereinstimmung mit den Sarkophagen der früher betrachteten Arten gilt eben so von den Pferden des Hades, von dem über denselben fliegenden, nur in 29 weggelassenen Eros, während derjenige unter denselben (wie in 24) nur in 27 vorhanden ist. Der Wassergott (Pergus) kehrt

nur in 28 und 30 wieder, dort linkshin, hier rechtshin gelagert und hier mit einem Füllhorn im Arme, das in der That den von mehren Seiten ausgesprochenen Gedanken, es sei hier der Okeanos gemeint, unterstützen könnte. In 27 ist er und der in mehren anderen Reliefen neben ihm gebildete Enkelados und Kerberos durch eine mit dem halben Leibe aus dem Boden ragende, allem Anscheine nach weibliche Figur ersetzt, um deren Leib sich Thierköpfe, darunter ein ziemlich deutlicher Hundekopf, ansetzen. Daß unter dieser Figur, wenn auf die Zeichnung Verlaß ist, am wahrscheinlichsten Skylla als Vertreterin Siciliens zu verstehn sei, kann man nicht wohl läugnen und das wird auch dadurch nicht widerlegt, daß Skylla, wie Förster S. 193 bemerkt, sonst in diesen Reliefen nicht vorkommt: enthält doch mehr als eines derselben bald diese, bald jene Singularität. So 28 am rechten Ende eine Zusatzfigur in einem mit der Chlamys um die Schultern versehenen, sonst nackten, an einen Baum gelehnt mit gekreuzten Beinen ruhig dastehenden und die rechte Hand an den Kopf legenden Jüngling, welcher von Welcker, Gerhard[a]) und Förster (S. 196) offenbar wahrscheinlicher, wenngleich nicht sicher, als Todesgenius benannt worden ist, als von Visconti[b]), der in ihm unter ganz unrichtiger Motivirung Apollon erkennen wollte.

c) Auch das Irren der Demeter unterscheidet sich nur in wenigen Stücken und nirgend constant von den Darstellungen an den Sarkophagen der vorigen Art. Die Göttin steht überall, bald mit einer Fackel (29, 30), bald mit zweien (27, 28, 31), meistens (ausgenommen 27) vorwärts schauend, in m. o. w. bewegter Stellung auf ihrem Wagen, über dessen Pferden die auch hier überall auf Demeter zurückblickende Iris schwebt. Die lenkende Hora auf dem Wagen findet sich nur in 28 und in schwachen Resten in 31, der voranfliegende Pothos nur in 28 (in Spuren) und 30 (ganz erhalten, mit der Fackel). Die Tellus vor oder unter den Pferden ist in 27, 28 rechtshin, in 30 linkshin gelagert und in 31 rechtshin halb sitzend gebildet. In 29 erscheint an ihrer Stelle nur ein umgestürzter Blumenkorb, während hier hinter Demeter wie in der Anthologiescene ein Baum zugesetzt ist.

In 27 finden sich an dieser Stelle die kaum noch erkennbaren Reste einer sitzenden Figur, welche, sollte unter ihnen Zeus gemeint sein, wie er in 20 und 24 in der Anthologiescene erscheint, an einen schlecht gewählten Platz verschoben sein würde, vergl. Förster S. 192.

d) Von den Kurzseiten der beiden ganz erhaltenen Sarkophage 27 und 28 enthalten diejenigen rechts beide Male fast identisch und in wesentlicher Übereinstimmung auch mit 15 und 24 den thronenden Hades (in 27 Kerberos neben seinem Stuhle) mit rednerisch erhobener Rechten, ihm gegenüber die tief verhüllt dastehende weibliche Figur und zwischen ihnen Hermes, welcher die letztere mit dem linken Arm umfaßt. Über die beiden Möglichkeiten, daß es sich hier um einen dem Hades zugeführten Schatten oder um die von Hades scheidende Kora handele und die größere Wahrscheinlichkeit, daß die letztere Scene gemeint sei,

---

a) Welcker, Zeitschrift u. s. w. S. 38 mit Note 32, Gerhard, Üb. den Bilderkreis v. Eleusis III. Beilage B. No. 6.

b) Zum Mus. Pio-Clem. V. p. 45.

ist schon zu 15 (S. 643 Nachtr.) und 24 (S. 632) gesprochen worden. Die linke Schmalseite von 28 stellt drei in hohem Grad erschreckte Gefährtinnen der Kora dar, ähnlich wie andere Sarkophage (15, 24) ihrer zwei oder nur eine. Dagegen enthält die linke Schmalseite von 27 eine im ganzen Bereiche dieser Reliefe völlig vereinzelte Darstellung, nämlich einen in Mitten seiner Heerde von Ziegen und Schafen auf seinen Stab gestützt dastehenden Hirten. Es ist nicht zu läugnen, daß die von Laborde, Welcker und Gerhard[a]) getheilte Ansicht, daß es sich hier um Nichts als einen einfachen Hirten handele, deswegen etwas Anstößiges und Unbefriedigendes hat, weil wir in allen diesen Sarkophagen die Nebenseiten, selbst wo sie so rein decorativ sind wie bei 7 (Petersburg, Sphinxe) und 19 (Mazzara, Greifen), in dieser oder jener Beziehung zur Hauptseite und m. o. w. sinnreich gewählt finden, was man denn doch von einem einfachen Hirten nicht wohl wird behaupten dürfen. Gleichwohl regen sich bedeutende Zweifel, ob man mit Förster (S. 194) in diesem Hirten den Triptolemos wird erkennen dürfen, »welchen als solchen die orphische und nach ihrem Vorgange auch die alexandrinische, von Claudian und Anderen befolgte Poesie eingeführt hatte«, und vollends ob man »diese wohl durchdachte und schön angelegte Figur . . . der Originalcomposition [d. h. dem allen diesen Sarkophagen in letzter Instanz zum Grunde liegenden πρωτότυπον s. Förster S. 219 ff.] zuzuschreiben« sich wird entschließen können. Förster stützt seine Annahme darauf, daß der Hirte Triptolemos, nach jenen Poesien, der Augenzeuge und Angeber des Raubes, den vierten Act, das »indicium natae repertae« (Claudian. III. 51) anzeigt und den Schlußact vorbereitet, nämlich die Heraufholung der Persephone, welche [hier in 27, wie sonst] den Inhalt der rechten Kurzseite bildet«. Daß dieses sinnreich sei, wird man nicht in Abrede stellen, und möglicherweise würde man zur weitern Unterstützung sagen dürfen, daß, wenn man den Triptolemos als Angeber des Raubes hinter Demeter in der πλάνη voraussetzen dürfte, sich ihr sonst schwer erklärliches Umschauen (in 15, 22, 27) wenigstens einigermaßen als motivirt herausstellen würde. Allein bedenklich bleibt dabei, daß, wenn in der That Triptolemos in diesem Sinne dem πρωτότυπον angehört hätte, nirgend als in 27 eine Spur von ihm zu entdecken ist, im Sarkophag 15, einem vollständigen, auch nicht auf der Schmalseite. Und ferner wohl auch der Umstand, den Wieseler[b]) für die Nebenfiguren des Sarkophags von Mazzara betont, daß Triptolemos attisches Local voraussetze, während gerade Förster, und wie es scheint mit Recht, für die Sarkophage vielmehr sicilisches Local (gerade in 27 wahrscheinlich durch Skylla beim Raube bezeichnet) angenommen hat. Und von dieser letztern Schwierigkeit wird auch Nichts gehoben, wenn man für Triptolemos mit Wieseler (a. a. O. S. 145) eventuell Keleos in derselben Rolle substituirt, so daß es, bis zur etwaigen Auffindung irgend eines Parallelmonumentes zweifelhaft bleiben wird, ob man mit Wieseler wird sagen dürfen, entweder Triptolemos oder Keleos sei hier »jedenfalls« zu erkennen.

---

a) Laborde a. a. O. p. 9, Welcker, Zeitschrift u. s. w. S. 59, Gerhard a. a. O. No. 31.
b) Zu den Denkm. d. a. Kunst II.3 S. 135; vergl. auch Förster S. 45 Anm. 1 und S. 94.

Allen bisher besprochenen Sarkophagen stehn nun, wie schon oben S. 608 bemerkt, als diejenigen der

Zweiten Classe

die wenigen gegenüber, deren oberstes gemeinsames, äußerliches Merkmal (ausgenommen No. 38) die Richtung der Figuren, namentlich der Gespanne des Hades und der Demeter von rechts nach links ist.

Den eigentlichen Bestand dieser Classe bilden bisher nur die folgenden ganzen Sarkophage und Vorderseiten:

34. (1.) Im Besitze des frühern Herzogs von Modena, früher in Schloß Cattajo, jetzt im Palaste des Herzogs in Wien. S. Atlas Taf. XVII. No. 22[a]). Ganzer Sarkophag.
35. (2.) In Villa Medici, eingemauert hoch an der Rückseite des Casino. Unedirt und sehr schlecht erhalten[b]).
36. (3.) Im Vatican, im Durchgang aus der Sala delle Muse in die Rotunde, Beschreib. Roms II. II. S. 222, jetzt No. 528. S. Atlas Taf. XVII. No. 20[c]).
37. (4.) Im Palazzo Firidolfi-Ricasoli (via Maggio), früher im Palazzo Rucellai am Ponte della Carraja in Florenz, Dütschke, Die ant. Bildwerke in Oberitalien II. S. 188 f. S. Atlas Taf. XVII. No. 21[d]).

Zu ihnen gesellen sich zwei von Förster S. 210 unter No. 5 und 6 verzeichnete, aber wenig bedeutende Fragmente im Palazzo Castellani und in Villa Gentili in Rom, deren hauptsächliches Interesse darin besteht, eine etwas häufigere Wiederholung der hier vorliegenden Vorstellungsart zu verbürgen.

Eine ganz eigene Stellung nimmt ein

38. (5.) ein Sarkophag in Raffadali bei Girgenti in der Kathedrale. S. Atlas Taf. XVII. No. 18. Unedirt[e]);

insofern er bei einer Hauptrichtung der Figuren (der Gespanne) von links nach rechts wie bei den Sarkophagen der 1. Classe und indem er Demeter, welche hier, wie in den Reliefen der 1. Gattung, mit Schlangen fährt, wie diejenigen der 2. Gattung mit Rossen fahren läßt, dagegen seinen inneren Motiven nach sich zu den Reliefen der 2. Classe stellt, deren Composition er aber wiederum dadurch modificirt, daß er die Scenen der Anthologie und des Raubes in eine einzige zusammenzieht.

Die übrigen Sarkophage enthalten die drei Scenen, wenngleich die Anthologie nur in verkürzter und keineswegs völlig klarer und unzweifelhafter Gestalt, jedenfalls so, daß auch hier:

a. und b. Anthologie und Raub in der Besprechung zusammengefaßt werden müssen.

---

a) Bei Förster S. 201 f. No. 1 (53). Abgeb. bei E. Braun, Antike Marmorwerke II. Taf. 4, wiederholt bei Gerhard, Ges. akad. Abhh. II. Taf. 79 No. 4.

b) Bei Förster S. 204 No. 2 (54). Eine ältere Zeichnung (F. S. 205 Note 1) ist unedirt.

c) Bei Förster S. 206 No. 3 (55). Abgeb. Mus. Pio-Clem. V. tav. 5, wiederholt bei Millin, Gal. mythol. pl. LXXXVI. No. 339 und bei Guigniaut, Rél. de l'ant. No. 550.

d) Bei Förster S. 207 No. 4 (56). Abgeb. ohne die jetzt vorhandenen Restaurationen bei Gori, Inscriptt. antt. III. tab. 26.

e) Bei Förster S. 297 f. im Nachtrag auf Grund von Angaben des Hrn. Giuseppe Picone in Girgenti besprochen.

Die Composition der Gruppe des Hades und der Kora in der Scene des Raubes, von der man hier am zweckmäßigsten ausgehn wird, ist überall außer in 38 dieselbe wie in den Reliefen der 2. Art der 1. Gattung und der 1. Art der 2. Gattung, d. h. Hades hält, m. o. w. vollständig bereits auf seinem Wagen stehend, die sich heftiger (34) oder weniger heftig (36, 37) zurückwerfende Kora (in 37 mit Porträtkopf) mit einem (hier der Gesammtrichtung wegen dem linken) Arm umfaßt, wobei er auf sie zurückblickt und meistens mit der andern Hand die Zügel seiner Pferde (in 37 sein bauschendes Gewand) gefaßt hat. In 38 ist Hades in wunderlicher Weise, obgleich schon auf seinem Wagen stehend, dessen Pferde in vollem Galopp dahin sprengen, mit der knienden Kora so gruppirt, wie er es in den genannten Reliefen in der Anthologiescene zu sein pflegt, d. h. er beugt sich zu ihr nieder und sucht sie mit dem einen Arme zu umfassen, während er mit der andern Hand sein Himation zusammenfaßt und sein Scepter hält. Seine Pferde sind auch hier überall in der Vierzahl; der über ihnen schwebende Eros findet sich in 36, 37, 38 wieder, in 34 und 35 dagegen steht er vor Hades auf dem Wagen als Lenker der Pferde; der Eros unter den Pferden (24, 27) fehlt hier durchweg, dagegen findet sich Hermes als Führer des Gespanns überall wieder, nur daß er in 38 in sehr seltsamer Weise, anstatt voranzueilen, ruhig vor den gegen ihn ansprengenden Pferden steht. Auch der Wassergott (Pergus) unter diesen kehrt nur in 38, mit einem großen Schilfstengel im linken Arm ausgestattet und linkshin gelagert wieder, in den anderen Exemplaren hat er einer nach rechts gelagerten Tellus (Gaea) Platz gemacht, welche in 34 und 35 ein Füllhorn im Arm, in 36 und 37 einen Blumenkorb auf dem Schoß hält, der in 37 von zwei Eroten umgeben wird. In 36 ist der Tellus ein gelagertes Rind beigegeben[a]), während hinter ihrer Schulter wie etwas entfernter in 37 Kerberos zum Vorschein kommt. Dieser nebst dem Enkelados sind (in verschiedener Abfolge) der Gaea auch in 34 und 35 beigesellt.

Vollkommen verändert ist die Rolle, welche die drei Göttinnen Athena, Artemis und Aphrodite spielen, und die Stellung derselben in der Composition, nur daß die hinter der Gruppe des Raubes und neben der knienden Kora der abgekürzten Anthologiescene in 37 aus dem Grunde vortretende, durch kurzgeschürztes Gewand und den Köcher, sowie ein Fragment des Bogens sicher bezeichnete, übrigens, wie Kora, mit einem Porträtkopfe versehene Artemis an die Gestalt dieser Göttin besonders in 22, dann 26 und 27 erinnert. In 34 und 36 fehlt sie ganz; in 35 hat sie sich zur Athena gesellt (s. unten) und in 38 steht sie, wiederum durch Costüm und Attribute ganz unzweifelhaft charakterisirt, neben der knienden Kora dem Hades gegenüber und spielt genau die Rolle, welche in 22 Hermes inne hat, d. h. sie assistirt dem Räuber, indem sie ihre rechte Hand an Koras Arm gelegt hat, um diese zum Aufstehn zu veranlassen. Hierin liegt ohne Zweifel ein ganz bestimmter Beweis dafür, daß Förster (S. 204, vergl. S. 299) mit Recht für diese Sarkophage ein innerlich verändertes Verhalten der Göttinnen zur Entführung der Kora im Sinne der orphischen Poesie angenommen hat, daß nämlich hier Artemis und

a) Ähnlich an der Silberschale von Aquileja Atlas Taf. XVI. No. 11 und bei der Statue im hintern Garten der Villa Albani, Morcelli, Fea, Visconti, La Villa Albani descr. p. 86 No. 590.

Athena, anstatt sich dem Raube zu widersetzen, ihn nicht minder als Aphrodite begünstigen. Auch Athena. Denn nirgend findet sie sich hier, wie in allen anderen Sarkophagreliefen, als Verfolgerin des Hades, bestrebt, diesen aufzuhalten oder ihm Kora zu entreißen, vielmehr erscheint sie hier (in 35 nebst Artemis) vor den Pferden, diesen entgegengewendet und m. o. w. lebhaft entgegenschreitend, wobei sie dem glücklichen Räuber einen, in 34 vollkommen erhaltenen, aber auch in 35—37 nicht zu bezweifelnden Lorbeerzweig entgegenhält; ganz gewiß als Glückwunsch oder Siegessymbol, ob »zugleich als Sinnbild des Thalamos, welcher die Persephone erwartet« (Förster S. 204), mag dahinstehn. Daß die Athena, welche hier in gewissem Sinne offenbar zur Ἀθηνᾶ Νίκη wird, an die Nike des capitolinischen Sarkophags erinnert und den oben (S. 624) vertheidigten Sinn dieser singulären Zusatzfigur unterstützt, braucht nur angedeutet zu werden. Nur in 38 ist Athenas Rolle, nicht ihre Stelle, eine verschiedene, indem sie hier am rechten Ende der Composition hinter Hermes ruhig dasteht, das heransprengende Gespann erwartend, wobei sie jedoch keinen Zweig hält, sondern die Rechte an den Mund legt. »Um der Persephone Stillschweigen und Ergebung in ihr Schicksal zu empfehlen«, würde Förster (S. 299) schwerlich geschrieben haben, wenn er das Original oder eine Abbildung gesehn hätte; es ist vielmehr ohne Zweifel eine Geberde der Bedenklichkeit, vielleicht des innern Kampfes, mit welchem Athena ἑκοῦσ' ἀέκοντί γε θυμῷ den Raub geschehn läßt, den sie nach Zeus' Willen nicht hindern kann.

Aphrodites Verhalten ist weniger verändert, als dasjenige der Schwestern, wie sich dies von selbst versteht, da sie in allen Reliefen des Gegenstandes, in denen sie überhaupt vorkommt, wie hier wiederum, als Begünstigerin des Raubes erscheint. In der Composition aber bietet sie hier außer in 36 und 37, wo sie ganz fehlt, eine veränderte Erscheinung und zwar in allen drei Reliefen (34, 35 und 38), besser oder schlechter erhalten, durch Stephane und Scepter ausgezeichnet, indem sie neben (hinter) den Rossen des Hades dahineilt und in der Hand wie triumphirend einen Apfel erhebt (fehlt in 35), das bekannte Hochzeitssymbol[a]), wodurch sie sich in gewissem Sinn als die Veranlasserin der ganzen Begebenheit zu erkennen giebt. Eine besondere Beziehung dieses Apfels auf die Granate, deren Genuß Kora wirklich zur Gattin des Hades machte, ist mit Förster S. 203 schwerlich anzunehmen; daß aber Aphrodite in dieser Situation von einem Eros (34) oder deren zwei (35) begleitet ist, darf nicht Wunder nehmen, und auch in 38 läßt sich der wie gewöhnlich über den Pferden, hier aber ihr zunächst fliegende Eros gar wohl mit auf sie beziehn. In 37 sind auch hinter Kora noch mehre Eroten angebracht.

Hinter der Scene des Raubes erscheint in den Reliefen, welche den eigentlichen Bestand dieser Classe ausmachen (34—37, wegen 38 s. oben S. 638), in überall gleicher Abkürzung, d. h. in Beschränkung auf die kniende Kora die Scene der Anthologie. Diese ist so dargestellt, daß sie überall mit der Rechten einen neben ihr stehenden Blumenkorb berührt, während sie, hinter sich blickend (36 ist falsch ergänzt), die Linke, wo diese nicht fehlt (37),

a) Vergl. Hermann-Stark, Griech. Privatalterth. § 31. Anm. 29 und das weiter bei Förster S. 203 Note 5 Angeführte.

oder in der Restauration falsch ersetzt ist (36), abwehrend erhoben hat. Diese Abwehr scheint dem herankommenden Schlangengespanne der Demeter zu gelten und es ist ja auch wohl denkbar, daß der eine und der andere der Arbeiter der Sarkophage die Sache so verstanden oder mißverstanden hat; wirklich gemeint gewesen kann sie so nicht sein, vielmehr ist hier mit Förster an den constanten Ausfall der Figur des Hades zu denken, welchen die Vorlage enthalten hat, und welcher in anderen Reliefen (s. oben besonders No. 26), an die ebenso kniende Kora herantretend, in der That dargestellt ist. Daß aber unter der knienden Figur wirklich Kora und nicht weder eine Gefährtin derselben, wie es besonders nach der entstellenden Ergänzung von 36 scheinen könnte, noch auch Artemis gemeint sei, wie E. Braun und nach ihm Gerhard angenommen hat, geht, wie dies Förster S. 203 Note 1 richtig bemerkt hat, einerseits aus der Stephane hervor, mit welcher die Figur in 34 geschmückt ist, sowie aus dem Umstande, daß sich in 36, nur an unrichtiger Stelle, vor die Pferde des Hades verschoben, neben Kora noch eine kniende Gefährtin findet, andererseits daraus, daß sich in 37 (vergl. auch 38) neben der knienden Kora, in 35 neben Athena Artemis findet. Den Platz des fehlenden Hades haben die Bildhauer durch manche der Kora beigegebene, schwebende und stehende Eroten ausgefüllt, deren in 34 drei, in 35 vier, in 36 zwei[a]) und in 37 ebenfalls zwei[b]) vorhanden sind.

Schließlich ist noch einiger Nebenfiguren in 37 zu gedenken, über welche aber bei der Beschaffenheit der Platte schwer ins Reine zu kommen ist. Erstens findet sich zwischen Athena und Hermes oben eine kleine, oberwärts nackte, unterwärts mit dem weiten Himation bekleidete männliche Figur, welche nach Dütschke (a. a. O. S. 188) unbärtig wäre, zur Athena umschaute und dahin auch den jetzt abgebrochenen rechten Arm ausgestreckt hatte, während sie »einen Felsen hinansteigend« gebildet wäre. Dies Letztere ist nach der Photographie schwerlich richtig, vielmehr ist ein Dasitzen mit hochgestelltem linken und ausgestrecktem rechten Beine das ungleich Wahrscheinlichere. Eben so wenig scheint die Annahme über die Richtung des Armes gerechtfertigt, während sich über die angebliche Unbärtigkeit aus der Photographie gegenüber demjenigen, welcher vor dem Originale seine Beschreibung machte, nicht wohl absprechen läßt. Daß es an sich am meisten für sich haben wird, in dieser Figur mit Förster S. 209 Zeus zu erkennen (vergl. oben No. 22, 21, 25), leuchtet ein; ob sich aber dieser Name wird halten lassen, wenn die Unbärtigkeit Thatsache sein sollte, ist sehr fraglich. Man müßte in diesem Fall an eine allerdings nicht sicher zu benennende Localfigur (Aetna?) denken. Unten zwischen Athena und Hermes ist eine oberwärts nackte, bekränzte (ob mit Schilf, wie zweifelnd Dütschke annimmt, ist ganz fraglich) weibliche Figur mit über dem Kopfe bauschendem Gewande gelagert, möglicherweise, wie auch Förster annimmt (S. 209), eine Wiederholung der Gaea, aus einer andern Composition ver-

---

a) Denn das wunderbare Monstrum hinter Kora beruht auf einer ganz falschen Restauration, die an seinem Kopfe sitzenden Flügel sind der Rest des Eros, der hinter Kora stand. Vergl. auch Förster S. 206.

b) Der dritte, angeblich rechts von Kora stehende oder hier bis auf einen Fuß weggebrochene b. Förster S. 208 beruht wohl auf Irrthum; vergl. auch Dütschke a. a. O. und die Abbildung im Atlas Taf. XVII. No. 21.

schoben, wenn aber wirklich mit Schilf bekränzt, wohl als die Nymphe Kyane zu betrachten, wie Förster (Archaeolog. Zeitung von 1873 S. 144) annimmt, obgleich diese in sicherer Weise nirgend vorkommt.

Weiter erscheinen über den Pferden des Hades zwei mit einander gruppirte Figuren, eine sitzende ungeflügelte und eine neben dieser, auf ihr Knie gelehnt stehende geflügelte, deren Förster keine besondere Erwähnung thut und welche er wahrscheinlich beide mit unter die »nicht weniger als fünf Eroten« begriffen hat, welche »theils schwebend, theils stehend beschäftigt sind, die sich untröstlich geberdende Persephone zu trösten und aufzuheitern« (S. 209). Diese letztere Function kann man aber nur den Eroten hinter Kora zuschreiben, weder dem mit der Fackel über den Köpfen der Pferde schwebenden, noch den hier in Frage kommenden beiden, mit einander gruppirten Figuren, obwohl von diesen die stehende, geflügelte auch ein Eros sein mag. Die sitzende aber ist sicher kein solcher und die ganze Gruppe gehört eben so sicher nicht unmittelbar zur Handlung, sondern befindet sich, wie der zweifelhafte Zeus oder Localgott, im Hintergrunde. Es wird gut sein, dies festgestellt zu haben, wenngleich eine bestimmte Deutung nach der bloßen Photographie wohl kaum möglich ist.

c. Das Irren der Demeter ist in diesen Sarkophagen sehr einfach dargestellt und auf wenige Figuren beschränkt. Demeter, überall mit dem m. o. w. heftig vorgetragenen Ausdrucke des Schmerzes in 34, 35 und 38 vor-, in 37 zurückblickend (in 36 ist der Kopf ergänzt), steht überall (38 ausgenommen, wo sie mit Pferden fährt) auf dem mit zwei gegen den Kopf hin geflügelten Schlangen bespannten Wagen meistens, wenn nicht durchweg (35 ausgenommen, 37 zweifelhaft) mit zwei Fackeln ausgestattet, deren eine sie vorleuchtend erhebt, während sie die andere im Arme geschultert trägt. Vor ihr auf dem Wagen steht in allen Sarkophagen, auch 38, die lenkende Hora, deren Flügel zum Theil fehlen, aber überall vorhanden waren. Alle Sarkophage, welche den eigentlichen Bestand dieser Classe ausmachen, beschränken sich auf die genannten Figuren, nur 38 fügt den über den Pferden fliegenden Pothos (deutlich männlich, also nicht Iris, s. Atlas Taf. XVII. No. 24) und die unter denselben, rechtshin, gelagerte, mit dem Füllhorn ausgestattete Tellus hinzu.

d. Auch die Nebenseiten von 34 und 38 bieten kein größeres Interesse, indem sie sich bei 34 auf sitzende Sphinxe beschränken, welche, wie die Greifen an den Nebenseiten des petersburger Sarkophags (No. 7), wohl nur als Wächter der Ruhe des Verstorbenen zu betrachten sind[a]) und bei 38 nur ein Paar roh angelegter Schilde zeigen, welche auf gekreuzten Wurfspießen liegen.

---

a) Vergl. Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1864 S. 139.

Nachtrag.

Durch ein ärgerliches Versehn sind am Ende von S. 626 die folgenden Zeilen weggefallen:

Die rechte Kurzseite von 15 enthält eine Darstellung, welche an diejenige der rechten Kurzseite von 3 und an die der mantuaer Platte 14 erinnert, sich aber von diesen dadurch unterscheidet, daß sie nicht die tief verschleierte Kora neben Hades sitzend, sondern (wie die rechten Kurzseiten von 24, 27 und 28) dem sitzenden Hades gegenüber stehend eine dicht verhüllte weibliche Gestalt und zwischen Beiden den dem Hades zugewendeten Hermes zeigt. Es wird sich gewiß nicht läugnen lassen, daß, wenn man die dargestellte Handlung, die Gruppirung der Personen allein in's Auge faßt, der Gedanke Fogginis (zum Mus. Capit.) und Zoëgas (bei Welcker), dem sich früher (Ann. von 1873 p. 92) auch Förster angeschlossen hat, es handele sich hier um die Zuführung eines Schattens oder auch der Kora an Hades, durchaus das Richtige zu treffen scheint, während man eine Wegführung der Kora von Hades, welche sich in 3 und 14 vorbereitet, sogar kaum ausgedrückt finden kann. Nichts desto weniger wird man zu erwägen haben, daß, wie Förster (S. 163 f.) erinnert hat, die Herabführung der Seele in den Hades unter dem Bilde des Raubes der Kora an den Hauptseiten dieser Sarkophage schon gegeben ist, so daß die wiederholte Darstellung der Zuführung einer Seele an Hades auf der Nebenseite stark tautologisch sein würde, und obendrein, indem ein anderes Bild für dieselbe Sache gewählt wäre, verwirrend wirken müßte; daß ferner die Parallele der linken Nebenseiten der Sarkophage 15, 24, 28, welche in erschreckten Gefährtinnen ein Stück der Anthologie, also des Mythus zeigen, auch für die rechten Nebenseiten eine Scene des Mythus zu erfordern, eine analoge Darstellung außerhalb desselben aber auszuschließen scheint. Wenn es sich aber um Kora und nicht um einen namenlosen Schatten handelt, dann kann von einer Zuführung derselben an Hades durch Hermes offenbar nicht die Rede sein, nicht allein, weil eine derartige Situation in Poesie und Kunst nirgend sicher nachzuweisen ist, sondern hauptsächlich, weil eine derartige Darstellung ohne Zweifel im schreiendsten Widerspruche mit derjenigen der Vorderseiten stehn würde. Man wird hiernach nicht wohl umhin können, in den Bildern der rechten Nebenseiten von 15, 24, 27 und 28 so gut wie in dem der Nebenseite von 3 und auf der Platte 14 eine Abholung der Kora durch Hermes anzuerkennen, mag dieselbe auch unklar und ungeschickt ausgedrückt sein.

Wie Excerpte aus den Sarkophagdarstellungen, und zwar lediglich der Scene des Raubes, erscheinen die Reliefe an

Grabsteinen und Grabcippen,

deren bisher die folgenden bekannt und von Förster S. 113 ff. zusammengestellt sind:

1. Verschollen; gezeichnet im Codex Pighianus fol. 46 und danach ungenau publicirt bei Beger, Spicileg. antiquit. (Colon. 1692) p. 94, wiederholt bei Montfaucon, Ant. expl. I. pl. 41 No. 4[a]).
2. Im archaeolog. Museum der Marciana in Venedig, aus der Sammlung Grimani, jetzt No. 195; ungenügend abgeb. bei Valentinelli, Marmi scolpiti del Mus. arch. della Marciana di Venezia, Venez. 1863, tav. 30[b]).
3. In der Humboldt'schen Sammlung in Tegel, Fragment, vielleicht von einem Kindersarkophag herrührend, s. oben S. 620. Unedirt[c]).
4. Cippus des Epaphroditus, jetzt in Villa Patrizi bei Porta Pia in Rom. S. Atlas Taf. XVIII. No. 2[d]).
5. Cippus des Asklepiades und der Julia, jetzt im Hofe des Palazzo Rondinini am Corso in Rom. Unedirt[e]).
6. Cippus in Villa Albani, im Caféhause, bei Morcelli, Fea, Visconti, La Villa Albani descritta nicht zu identificiren. Sehr verstümmelt; unedirt[f]).
7. Aschenurne der Saenia Longina, jetzt im Brocklesby-House des Earl of Yarborough in Lincolnshire, Michaelis, Archaeolog. Zeitung von 1874 S. 14 ohne No., vergl. Conze das. 1864 Anz. S. 216*[g]).
8. Cippus der Valeria Fusca und des Posphorus im Kloster S. Paolo fuori le mura in Rom. S. Atlas Taf. XVIII. No. 1[h]).
9. Cippus im Hofe des Palazzo Giustiniani in Rom. Unedirt[i]).
10. Cippus der Freigelassenen Thalassa und Epiktetus aus der Townley'schen Sammlung wohl im brit. Museum. Unedirt[k]).
11. Cippus im Museo Kircheriano in Rom. S. Atlas Taf. XVIII. No. 3[l]).

Die Mehrzahl dieser Reliefe (2, 3, 10, 11 ausgenommen) beschränken die Darstellung auf Hades und Kora, welche letztere bald, und zwar in der Mehrzahl der Fälle, nach dem Motiv der Sarkophage Cl. I. Gatt. 1 Art 2, Gatt. 2 Art 1 und Cl. II., neben Hades auf dem Wagen stehend und von ihm mit dem einen Arm umfaßt sich m. o. w. heftig zurückwirft (1—5, 7, 10), bald, wie in den Sarkophagen Cl. I. Gatt. 1 Art 1 nach vorn, mit dem Kopf über den Pferden liegend gebildet ist (6), bald endlich mit einem Fuße noch den Boden berührt (11) oder vollends noch nicht auf den Wagen gehoben ist, auf welchen Hades sie zu heben sich bemüht (8, 9).

Die Gestalt des Hades, welcher mit der freien Hand (nur in 1, welches Relief linkshin profilirt ist, der rechten, sonst der linken) die Zügel zu halten pflegt, in 11 außerdem ein Scepter hält und oberwärts nackt, mit bauschendem Gewande dargestellt ist, bietet keine bemerkenswerthen Abweichungen von der Gestaltung in

a) Bei Förster S. 123, Grabsteine No. 1, wo, was auch von den folgenden Nummern gilt, die näheren Litteraturangaben sich finden.

b) Bei Förster S. 123 f., Grabsteine No. 2.

c) Bei Förster S. 124, Grabsteine No. 3, vergl. das. Note 3.

d) Bei Förster S. 125, Cippen No. 1; abgeb. b. Montfaucon, Ant. expl. I. pl. 38. No. 2 und bei Gruter, Inscriptt. II. p. 950.

e) Bei Förster S. 125 f., Cippen No. 2.

f) Bei Förster S. 126, Cippen No. 3.

g) Bei Förster S. 126, Cippen No. 4.

h) Bei Förster S. 127, Cippen No. 5; abgeb. b. R. Rochette, Mon. inéd. pl. 77. No. 3.

i) Bei Förster S. 127, Cippen No. 6.

k) Bei Förster S. 127 f., Cippen No. 7.

l) Bei Förster S. 128, Cippen No. 8; abgeb. b. Bonanni, Mus. Kircherian. tab. 26, wiederholt b. Montfaucon, Ant. expl. I. pl. 38. No. 1.

den Sarkophagreliefen. Nebenfiguren, aber wieder nur solche, welche aus den Sarkophagreliefen bekannt sind, finden sich nur bei der Minderzahl dieser Reliefe. Hermes als Führer der Pferde nur in 2, und zwar hier, was in den Sarkophagreliefen nicht vorkommt, von hinten gesehn und auf die Gruppe der Pferde projicirt, der über den Pferden schwebende Eros nur in 3, der das Gespann des Hades lenkende Eros des Sarkophags 34 in 10 und 11. Von den in den Sarkophagreliefen unter den Pferden erscheinenden Figuren kommt hier nirgend eine vor, dagegen ist es den Grabcippenreliefen (1—11) eigen, daß sie unter den Pferden eine große Schlange zeigen, wahrscheinlich, wie auch Förster S. 124 angenommen hat, als chthonisches Thier ein Symbol der Erde.

Eine etwas größere Mannigfaltigkeit und reichere Ausstattung mit Nebenfiguren zeigen die Reliefe an aus der Gegend von Volterra stammenden

Etruskischen Aschenkisten[a],

von denen bisher die folgenden, bis auf eine von Förster zusammengestellten bekannt sind:

1. Im Museum von Volterra No. 183. S. Atlas Taf. XVIII. No. 9[b]).
2. Ebendaselbst No. 182[c]).
3. Ebendaselbst No. 172[d]).
4. Ebendaselbst No. 379. S. Atlas Taf. XVIII. No. 10[e]).
5. Fragment aus Terra di Figline, von Migliarini im Bull. dell' Inst. von 1843 p. 37 erwähnt, jetzt verschollen und unedirt[f]).

Während in dem Fragmente 5 nur der Wagen mit den Pferden erhalten ist und in 2 und 3 von Hades und Kora nur unbedeutende Reste übrig sind, welche einen sichern Schluß auf die Composition des Paares nicht zulassen, erscheint dieses in 1 in einer eben so bewegten Gruppe wie dieselbe in 4 steif und einförmig ist. Dort hat der bis auf eine flatternde Chlamys nackte Hades die sich von ihm abwendende und ihre rechte Hand mit schmerzlicher Geberde an den Kopf legende Kora mit beiden Händen an der Schulter und am linken Arm ergriffen und zieht sie mit heftiger Anstrengung zu sich heran; hier stehn Beide regungslos neben einander auf dem Wagen, indem der ganz nackte Hades, welcher mit der Linken die Zügel hält, mit der Rechten Kora um die Schulter umfaßt hält, wobei ihr rechter Arm steif herabhangt und der linke ganz unterdrückt ist. Die Pferde, welche in 1 und 2 (soweit hier erhalten) regelmäßig neben einander,

---

a) Daß die für das Corpus der Etrusk. Aschenkisten (I rilievi delle Urne Etrusche) des Instituts neu angefertigten Zeichnungen für den Text und für den Atlas (No. 1 und 4) benutzt werden konnten, wird einer freundlichen Sendung Brunns verdankt.

b) Bei Förster S. 129 No. 1; abgeb. bei Gori, Mus. Etr. III. diss. 3. t. 3 und bei Inghirami, Mon. etr. Ser. I. tav. 53 sowie Ser. VI. D. 5.

c) Bei Förster S. 130 No. 2; abgeb. b. Inghirami a. a. O. Ser. I. t. 9.

d) Bei Förster S. 130 No. 3. Unedirt.

e) Bei Förster S. 129 in der Note 2 zu S. 128 erwähnt, aber von diesem Kreise ausgeschlossen, indem er in diesem Relief Pelops und Hippodameia zu erkennen glaubt.

f) Bei Förster S. 130 No. 4.

in 4 etwas wilder und unordentlicher ansprengen, sind in 3 eben erst im Begriff sich in Bewegung zu setzen, während sie in 5 mit ihren Knien bereits die Erde berühren, in welche der sie führende Hermes (wie in dem Sarkophagfragment No. 11 S. 610) bereits halb versunken ist. Dieser, welcher in 1 ganz fehlt, steht in 2 und 3, hier mit satyresken Ohren gebildet, den Pferden zugewandt, welche er mehr zu bändigen als zu führen scheint. In 4 ist er durch eine bärtige Figur ersetzt, deren Kopf mit einer Handwerker- oder Schiffermütze bedeckt scheint, welche Bewegungen macht, die ebenfalls mehr auf ein Bändigen, als auf ein Führen der Pferde hinauslaufen, obgleich sie mit diesen vorschreitet. Mag man bei dieser Figur an den griechischen Charon zu denken berechtigt sein oder nicht, daß ihre Mütze eine phrygische sei und daß man wegen dieser angeblichen phrygischen Mütze des Führers der Pferde bei dem Paar im Wagen an Pelops und Hippodameia zu denken habe, welche als solche durch absolut gar Nichts charakterisirt werden, ist eine ohne Zweifel unzulässige Annahme Försters a. a. O. Unter den Pferden ist in 2, wie in den römischen Grabcippen, eine Schlange, in 1 ein in einen gewaltigen Fischschweif ausgehendes Wesen dargestellt, welches in der Rechten ein Schwert, in der Linken ein ungewisses, keulenartig erscheinendes Attribut hält, und welches näher zu deuten unsere Kenntniß der etruskischen Daemonologie schwerlich ausreicht. Darin, daß dasselbe nicht Enkelados zu benennen sei, wird Förster wohl Recht haben. In 4 endlich erscheinen unter den Pferden, und zwar nur mit dem Oberkörper aus dem Boden ragend, 1) der etruskische Charun mit langer, krummer Nase und dem Hammer, welcher sich bei 3 auf der rechten Schmalseite wiederholt, 2) eine ganz bekleidete weibliche Gestalt mit ausgebreiteten Armen, welche in der rechten Hand ein jetzt fehlendes Attribut gehalten zu haben scheint und in welcher möglicherweise eine Tellus erkannt werden darf, endlich 3) ein bärtiger, oberwärts nackter Mann, für welchen, sofern man von den Darstellungen der römischen Sarkophagreliefe auf diejenigen etruskischer Aschenkisten einen Schluß machen darf, der Name des Enkelados am passendsten erscheint.

Am eigenthümlichsten ist diesen Aschenkistenreliefen (1—4) eine außer in ihnen nur noch ähnlich in dem Halsbande des Koul-Oba (s. unten), aber ganz gewiß nicht, wie Förster (S. 129) sagt, auch in großgriechischen Vasengemälden (s. oben S. 603) wiederkehrende große weibliche Figur, welche oberhalb der Pferde des Hades zum Vorscheine kommt. Sie ist überall geflügelt, in 1 und 2 an den Schultern und am Kopf, in 3 und 4 nur an den Schultern und functionirt in 1 und 2 ganz deutlich als Lenkerin des Gespannes des Hades, während ihre Handlung in 3 unklar ist und sie in 4 dem Hades, zu welchem sie zurückblickt, die rechte Hand an den Kopf legt. Wenn man bei dieser letzten Composition daran denken könnte, die Figur in dem Sinn als Nike aufzufassen, in welchem sie in dem capitolinischen Sarkophagrelief (No. 15, oben S. 624) aufgefaßt wurde, so würde dieser Name doch weder auf die offenbare Lenkerin des Hadesgespanns in 1 und 2 noch auf deren Beflügelung am Kopfe in denselben Monumenten recht passen. Förster (S. 129) hat sie deswegen nach Maßgabe von Claudians Versen (Rapt. Pros. I. 278, vergl. II. 215) mit Inghirami (Mon. Etr. V. 1. p. 96) als die Furie (Erinnys) Alekto angesprochen, und man muß sagen, daß, so wenig Bündiges die Begründung einer etruskischen Gestalt durch Verse eines römischen Dichters haben mag, eine ähnliche Bedeutung der Figur weitaus

das Wahrscheinlichste ist. Übrigens erscheint eine ganz ähnliche, nur mit einer großen umgekehrten Fackel ausgestattete Figur auf der linken Schmalseite von 1 wieder und wird sich auf der rechten, wo sie fragmentirt ist, wiederholt haben. Die Schmalseiten von 2 zeigen rechts den mit Schwert (in der Rechten) und Fackel (im l. Arme) neben dem Kerberos thronenden Hades, links ein Stück eines Kentaurenkampfes, einen von einem behelmten Helden gebändigten und gefesselten (?) Kentauren; die rechte Nebenseite von 3, wie gesagt, Charun mit Beil und Hammer, während die linke fehlt. Das Gleiche gilt von beiden Nebenseiten von 4.

Außerhalb der im Vorstehenden besprochenen Monumentgattungen kommen plastische Darstellungen des Koraraubes nur vereinzelt vor und sind hier nur kurz zu erwähnen.

A. An dem Altar, auf welchem der Germanicus- (oder Agrippa-) Triptolemos der wiener Silberschale von Aquileja (oben S. 578, Atlas Taf. XVI. No. 11) zu opfern sich anschickt, ist in der Richtung nach rechts ornamental die einfache Gruppe der von Hades auf seinem Wagen entführten Kora nicht wesentlich anders gebildet, als dieselbe auf den unten anzuführenden Münzen erscheint; vergl. auch Förster S. 118.

B. Am meisten an die Composition in den Sarkophagreliefen erinnert diejenige an dem Gurt oder Brustband eines verschollenen weiblichen Marmortorsos, welches zu einem Aufsatze des jüngern Hieronymus Aleander in Graevii Thesaurus ant. Roman. Vol. V. p. 747 abgebildet und bei Montfaucon Ant. expl. I. pl. 41 No. 1 wiederholt ist. Vergl. Förster S. 121 f. Die rechtsläufige Darstellung verbindet den Raub der Kora und das Irren der Demeter. In der Mitte Hades auf seinem Viergespann mit Kora im rechten Arm, mit der Linken die Pferde zügelnd. Kora wirft sich nach hinten über und scheint aus den emporgestreckten Armen so eben den Blumenkorb fallen gelassen zu haben, welcher hinter dem Wagen in der Luft schwebend (nicht am Boden liegend, wie Förster sagt) gebildet ist. Geführt werden die Pferde, über welchen Eros, dessen Fackel wahrscheinlich weggebrochen, schwebt, von einer Figur, welche wie der mit der Keule ausgestattete Herakles aussieht, schwerlich aber dieser, sondern vielmehr, wie in allen Sarkophagen, Hermes mit dem Kerykeion gewesen ist[a]). Dem Wagen folgen, neben einander dahinschreitend und scheinbar zu der folgenden Demeter umschauend, mit vorgestreckten rechten Armen zwei weibliche Gestalten, von welchen die eine unzweifelhaft als Athena charakterisirt ist, welche Hades verfolgt, um den Raub zu hindern. In der neben ihr, etwas voranschreitenden, will Förster (S. 122) Aphrodite erkennen, welche Athena zu hemmen suche; Artemis, welche Aleander annahm, würde sich, meint er, dem Widerstande der Pallas anschließen. Nach der Zeichnung wäre dies wenigstens eben so möglich wie das Gegentheil. Am rechten Ende, der Handlung zugewandt, sitzt, scheinbar auf Wolken, in der That ohne Zweifel auf Felsen[b]), eine bärtige Männergestalt, entweder Zeus oder, wie vielleicht an dem Sarkophag Ricasoli (Sarkophag No. 37 S. 641), Aetna.

a) Vergl. Visconti und Zoëga bei Förster S. 122.

b) Vergl. Zoëga bei Förster a. a. O.

Die Plane der Demeter ist auf die auf einem Wagen mit zwei ungeflügelten Schlangen stehende Figur der Göttin beschränkt, welche in jeder Hand eine Fackel erhebt.

C. Am zweifelhaftesten ist, auch nach den neuesten Erörterungen bei Förster S. 118 ff., die Deutung der Darstellung an dem goldenen Halsbande, welches in dem Grabe des Koul-Oba bei Kertsch gefunden worden ist, abgeb. in den Antiquités du Bosphore Cimmérien pl. VI. No. 3[a]). Das ganze Kunstwerk besteht aus einem platten, zweitheiligen goldenen Bande, dessen beide Hälften in der Mitte durch eine Agraffe zusammengehalten werden, und welches, von etwas barbarischem Stil, dem vierten Jahrhundert v. u. Z. angehört. Auf beiden Hälften finden sich identische, durch Stempelung hervorgebrachte Figuren von sehr geringer Größe und mit mannigfach zweifelhaften Einzelheiten. Vollkommen sicher sind unter diesen Figuren nur diejenigen, welche den eigentlichen Raub der Kora darstellen, nämlich Hades, welcher auf seinem linkshin sprengenden Viergespann die nach hinten über liegende Kora im linken Arm hält, während schon das zweifelhaft ist, ob er mit der Rechten seine Pferde zügelt, da sein rechter Vorderarm erhoben ist, man also auch daran denken könnte, er halte einen Zipfel eines undeutlich ausgeprägten bauschenden Gewandes. Als Lenkerin der Pferde steht vor ihm auf dem Wagensitz eine kleine, flügellose, aber bekleidete Gestalt, die also gewiß weder Nike noch Eros sein kann, während der Name der Alekto, welchen Förster, auf Grund von Claudian. Rapt. Pros. I. 280 vorschlägt, zweifelhaft erscheint. Sicher ist sodann wieder der den Rossen voranschreitende Hermes zu erkennen, während sich gegen die Bezeichnung der fünf Frauengestalten vor diesem als Gefährtinnen Koras wieder allerlei Bedenken regen. Einerseits nämlich wäre für diese der richtige Platz ohne Zweifel hinter dem Gespann[b]), zweitens muß es auffallen, daß, während die erste (zunächst dem Hermes) ruhig dasteht und die zweite wie die dritte hinwegschreitet, die vierte sitzt und die fünfte mit lebhaften Schritten hinwegflieht. Diese fünfte weibliche Figur, der gegenüber sich ein nackter, auf einem Felsen sitzender und mit einem Scepter in der Rechten ausgestatteter Mann befindet, ist von anderer Seite (auch von Wieseler a. a. O.) für Demeter gehalten worden, welche »von Hekate geführt, sich dem Helios nahe, um von ihm den Aufenthalt ihrer Tochter zu erfahren«, wobei man Hekate in der Lenkerin eines kleinen Gespannes hat erkennen wollen, welches links von der sitzenden männlichen Figur in der Höhe und nach außen sprengend angebracht ist. Die Schwierigkeiten, um nicht zu sagen Unmöglichkeiten dieser Erklärung hat Förster S. 120 gewiß richtig dargelegt, und es läßt sich nicht läugnen, daß seine Bezeichnung des sitzenden Mannes als Zeus (neben dem man nur etwa noch an einen »Aetna« denken könnte) sehr Vieles für sich hat, während die Bezeichnung der kleinen Figur im Wagen als Helios möglich ist, aber besonders auch deswegen zweifelhaft bleibt, weil Helios in keinem andern Monumente des Raubes vorkommt. Und eben so muß man die Förster'sche Deutung der letzten Figuren am rechten Ende, hinter dem Wagen des Hades für zweifelhaft erklären. Die abschließende Figur ist eine sitzende Frau nach rechts gewendet, welche bei der Schließung des Halsbandes

a) Vergl. Stephani das. Vol. I. p. 45 und Wieseler, Gött. gel. Anzz. von 1869 S. 2105.
b) Vergl. das Vasenbild oben S. 606 No. 9 und die Sarkophage der 2. Gattung der 1. Classe.

dem »Zeus« der andern Hälfte gegenüber erscheint und welche Förster, als dem Zeus entsprechend, Hera benennt. Zwischen ihr und dem Wagen des Hades endlich ist noch eine Frau im langen Gewande dargestellt mit einem sehr undeutlichen Gegenstand im Arme, welchen Stephani, vielleicht mit Recht, als eine Fackel betrachtet. Nach Förster schritte diese Frau rückwärts blickend nach links; nach der Abbildung schreitet sie vor sich hinschauend nach rechts. Bevor constatirt ist, was hiervon richtig sei, ist es natürlich unmöglich zu sagen, wie viel oder wie wenig die Deutung dieser Figur als Demeter in der ζήτησις der Tochter für sich oder gegen sich habe.

D. Das jüngste der zu Tage gekommenen plastischen Monumente des Koraraubes, von Förster noch nicht gekannt, ist ein Elfenbeinrelief, welches, im Jahr 1873 in Pompeji gefunden, jetzt im Museo Nazionale in Neapel aufbewahrt wird und mit einem Text von A. Sogliano im Giornale degli scavi di Pompei N. S. Vol. III. tav. 1. fig. 1. A. B. vergl. p. 12 sqq. publicirt worden ist. S. Atlas Taf. XVIII. No. 4. a. b. Dieses Relief befindet sich auf beiden Seiten einer geschweift zugeschnittenen Elfenbeinplatte, welche nach der Ansicht des Herausgebers nebst einer ähnlichen zweiten zur Verzierung der Vorderseiten zweier Schubladen eines hölzernen Schrankes gedient hat. Die eine, etwas convexe Seite 4. a. stellt den Raub, die zweite, etwas concave Seite 4. b., was Sogliano in schwer begreiflicher Weise verkannt hat, die Fortsetzung, nämlich die den Räuber verfolgenden Göttinnen Athena und Artemis dar, auf welche unmittelbar die zu Fuß in der ζήτησις der Kora schreitende Demeter folgt, woraus schon an sich klar ist, daß es sich hier um die höchst ungeschickte Übertragung einer für einen ganz andern Raum bestimmten Composition handelt.

Die Darstellung des Raubes bietet nur zu wenigen Bemerkungen Anlaß. Sie ist in der Hauptsache übereinstimmend mit den Sarkophagreliefen der 1. Art der 2. Gattung (oben S. 627, vergl. besonders No. 22 u. 24, Atlas Taf. XVII. No. 8 u. No. 10) componirt, und zwar, wie dort, rechtsläufig. Hades steht auf seinem Wagen, die Zügel seiner rasch dahinsprengenden vier Pferde neben seinem Scepter in der linken Hand, die sich stark zurückwerfende und die Arme verzweifelt emporstreckende Kora mit dem rechten Arm umfassend. Alles Beiwerk von Eroten ist weggelassen, und nur der den Pferden, aber nicht als ihr Führer, voraneilende Hermes ist, und zwar, in Folge der Gestalt der Platte, in einigermaßen verschrumpfter Gestalt, vorhanden. Dagegen ist über den Pferden eine Halbfigur angebracht, in welcher, obgleich sie wenig präcis ausgeführt und nicht zum besten erhalten ist, dennoch mit Sicherheit Zeus erkannt werden darf, welcher denn auch von Sogliano nicht verkannt worden ist. Es verdient, besonders in Beziehung auf die gemeinsame Quelle oder die zum Grunde liegende Vorlage bemerkt zu werden, daß nicht allein die Sarkophage der oben in Parallele zu dem Elfenbeinrelief angeführten Art sich vor denen anderer Arten durch den Zusatz der Zeusfigur auszeichnen (s. oben S. 629 f.), sondern daß diese Figur ganz besonders in dem Cavaceppischen Sarkophag No. 22 (s. oben S. 630) in Haltung und Gewandung mit derjenigen des pompejanischen Reliefs die auffallendste Ähnlichkeit hat, obwohl sie dort und hier an verschiedener Stelle angebracht ist, dort über der hier überhaupt fehlenden Scene der Anthologie, hier, wie gesagt, über den Pferden in

der Raubscene, wo dort ein Eros mit der Fackel schwebt. Wie in dem genannten Sarkophagrelief schaut hier in dem pompejanischen Elfenbeinrelief Hades rückwärts, was, wie schon Sogliano eingesehn hat, auf eine Verfolgung hinweist, welche, wie derselbe meint, aus Mangel an Raum hier ausgelassen wäre. Nun aber findet sich diese Verfolgung durch Athena und Artemis nicht allein in den parallelen Sarkophagreliefen, ganz besonders deutlich wieder in dem Cavaceppischen (22), sondern, wie ein Blick auf die Abbildung lehrt, auch in dem Elfenbeinrelief von Pompeji, in welchem Sogliano einen Amazonenkampf ohne dargestellte Gegner zu erkennen glaubte (a. a. O. p. 13 sq.). Dem Wagen des Hades folgt zunächst, mächtig andringend, Athena, mit Helm, Schild und Lanze ausgerüstet, und hinter dieser Artemis im kurzgeschürzten Gewande, durch Jagdstiefeln und Köcher charakterisirt, im Begriffe mit hoch erhobenen Händen einen Pfeilschuß auf den Räuber abzuschnellen. Wenn nun die dritte Göttin, Aphrodite, in dem pompejaner Relief ganz fehlt, so ist zu bemerken, daß Gleiches in zwei Nummern der parallelen Sarkophagreliefe (22, 25) und darunter wieder in dem Cavaceppischen der Fall ist. Die aller Wahrscheinlichkeit nach gemeinsame Vorlage kommt auch hier zum Vorschein. Möglich wäre es übrigens, daß bei erneuerter, genauer Betrachtung des Originals die oben in der linken Ecke angebrachte, oberwärts nackte und von einem großen wallenden Gewande gleichsam eingerahmte weibliche Figur sich als Aphrodite herausstellte, welche als Urheberin des Raubes hier dem gelingenden Abenteuer zuschauend gedacht wäre. In der Zeichnung freilich erscheint sie, durch Bogen und Köcher hinter den Schultern charakterisirt, als Artemis, und wird als solche, und zwar als Schutzgöttin der Amazonen, auch von Sogliano, sogar mit Sicherheit (certamente) erkannt. Das wäre aber nicht das erste und einzige Mal, wo eine vorgefaßte Meinung über die Bedeutung eines Kunstwerkes auch in dem Erkennen des Thatsächlichen beirrt hätte. Einstweilen muß man sich freilich über diesen Punkt bescheiden.

Ganz besonders ungeschickt ist die πλάνη Δήμητρος dargestellt. Nicht sowohl in so fern die Göttin mit zwei brennenden Fackeln in den Händen fast genau so wie auf den Münzen von Kyzikos (Münztafel IX. No. 23 u. 24) zu Fuß einherschreitet; denn dagegen ist weder an sich Etwas einzuwenden, noch liegt der Grund dieser Darstellungsweise fern, vielmehr in dem beschränkten Raume der Platte, in welchem ein Wagen, vollends ein, wie in den Parallelsarkophagen, von Pferden gezogener Wagen einfach unmöglich war. Das Ungeschickte besteht vielmehr darin, daß sich Demeter hier gleichsam als dritte unmittelbar und unterschiedslos den verfolgenden Göttinnen anschließt, als wäre auch sie bei dem Raube anwesend gewesen. Daß gleichwohl in dieser Figur, welche wegen ihrer Fackeln Sogliano als Amazone begreiflicherweise viele Noth gemacht und gerechte Bedenken erregt hat, keine andere sei noch sein könne, als Demeter, wird eines besondern Beweises wohl nicht bedürfen. [45])

Als ein Nebenzweig der plastischen Monumente haben die

Münzen

zu gelten. Das Verzeichniß der Münzen, welche Darstellungen des Koraraubes enthalten, findet sich in so großer Vollständigkeit und so wohl geordnet bei Förster S. 111 ff., daß dasselbe hier nur wiederholt werden kann. Hinzugefügt sind nur auf der IX. Münztafel Proben der in den Münzbildern vorkommenden Varianten, welche unten mit ein paar Worten besprochen werden sollen.

Die Hauptmasse dieser Münzen gehört, wie Förster bemerkt hat, Kleinasien, insbesondere Karien und Lydien an; außerdem sind solche nur von Sebaste in Samaria, Alexandria in Aegypten, Stobi in Makedonien und Henna in Sicilien bekannt. »Fast alle kleinasiatischen Münzen mit diesem Typus gehören der römischen Kaiserzeit (von Augustus bis Trebonianus Gallus) an; nur von Hierapolis, Orthosia und dem karischen Nysa giebt es auch autonome Münzen, in größerer Zahl aber nur von letzterem« (Förster), und es ist deswegen nicht unwahrscheinlich, daß Nysa, welches sich rühmte, Lokal des Raubes zu sein, mit der Prägung dieses Typus begonnen habe, welcher dann von da aus auch auf den Münzen anderer karischer, dann entfernterer kleinasiatischer Städte Eingang fand. Wenn aber Förster[a]) wenigstens als Möglichkeit annimmt, daß die Nysaeer die Gruppe des Praxiteles, »dessen Thätigkeit wenigstens zeitweise ihren Nachbarstädten zu Gute kam, für ihren Münztypus benutzten«, so hat er doch selbst zugegeben, daß die etwaige Behauptung, Praxiteles habe seine Gruppe für Nysa gearbeitet, unerweislich sei, und wird wohl nicht bestreiten, daß sich über das Verhältniß der Gruppe zum Münztypus Nichts feststellen läßt, wenn man ihm andererseits zugiebt, daß der Münztypus von Nysa Nichts enthalte, was die Gruppe nicht auch enthalten haben könne, indem er sich auf die Darstellung des Raubes in der einfachsten Gestalt beschränkt und Nichts zeigt, als Hades auf dem nach rechts gehenden Viergespann, welcher Kora mit dem rechten Arm umfaßt und die Zügel der Pferde sowie ein Scepter in der linken Hand hält. Vergl. oben S. 433.

»Folgendes ist das nach Landschaften geordnete Verzeichniß der einschlägigen Münztypen, welchem Mionnet's Description zum Grunde gelegt ist.«

Karien. 1. Nysa (ΝΥΣΑΕΩΝ) autonom[b]): Descript. III. 362, 343, 346 f. 349; Suppl. VI. 518, 401 u. 403. — Augustus und Livia: Descript. III. 364, 357. — Domitianus: Descript. III. 365, 361; Suppl. VI. 520, 409. — M. Aurelius: Descript. III. 366, 369. — Faustina iun.: Descript. III. 367, 374; Suppl. VI. 522, 420 und 21. — Iulia Domna: Descript. III. 368, 380. — 2. Orthosia (ΟΡΘΩΣΙΕΩΝ) autonom: Descript. III. 374, 415. — Augustus: Descript. III. 374, 416; Suppl. VI. 530, 460 und 461[c]). — Vespasian: Suppl. VI. 531. 463. — Hadrianus: Suppl. VI. 532, 469. — 3. Tripolis, Livia: Descript. III. 393, 520;

Ionien. 1. Panion. Bund. (ΚΟΙΝΟΝ Ι oder ΙΓ ΠΟΛΕΩΝ), Antoninus Pius: Descript. III. 61, 2; Suppl. VI. 79, 2; 80, 3[d]). — 2. Magnesia (ΜΑΓΝΗΤΩΝ), Septimius Se-

a) Mit Anderen, s. Kenner, Münzsamml. des Stiftes St. Florian S. 117 f. und vergl. Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst II.³ S. 141.

b) S. Münztafel IX. No. 7. Imhoof'sche Sammlung.

c) Abgeb. b. Eckhel, Catal. mus. Caes. Vind. I. tab. 3. fig. 18.

d) Abgeb. b. Kenner, Münzsamml. des Stiftes St. Florian Taf. IV. No. 4. S. Münzt. IX. No 8. Wien.

verus: Descript. III. 150, 650; Suppl. VI. 240, 1050. — Iulia Domna: Descript. III. 150, 651. — Elagabalus: Descript. III. 152, 665. — 3. Cadme Priene, Faustina iun.: Suppl. VI. 289, 1385[a]). — Severus Alexander: Suppl. VI. 290, 1386.

Lydien. 1. Sardes (ΣΑΡΔΙΑΝΩΝ), Vespasianus: Descript. IV. 123, 698. — Traianus: Descript. IV. 125, 708; Suppl. VII. 420. 475. — Septimius Severus: Descript. IV. 128, 728. — Caracalla: Descript. IV. 131, 747 u. 751[b]). — Tranquillina: Descript. IV. 137, 787. — Gordianus Pius: Select. Num. ant. ex mus. P. Seguini p. 22, Spanheim, De usu etc. IX. p. 618. — 2. Hermocapelia (ΕΡΜΟΚΑΠΕΛΕΙΤΩΝ), Trebonianus Gallus: Descript. IV. 46, 241; Suppl. VII. 352, 161. — 3. Hermupolis (ΕΡΜΟΥΠΟΛΕΙΤΩΝ), Trebonianus Gallus: Descript. IV. 47, 246. — 4. Thyatira (ΘΥΑΤΕΙΡΗΝΩΝ), Commodus: Descript. IV. 162, 926; Suppl. VII. 449, 610. — Elagabalus: Descript. IV. 169, 974. — 5. Mostene (ΜΟΣΤΗΝΩΝ), Faustina iun.: Descript. IV. 91, 491. — 6. Hyrcania (ΥΡΚΑΝΩΝ), Commodus: Descript. IV. 62, 330[c]) u. 331. — 7. Gordus Iulia (ΓΟΡΔΗΝΩΝ), Caracalla: Descript. IV. 42, 220[d]). — 8. Tralles (ΤΡΑΛΛΙΑΝΩΝ), Gordianus Pius: Descript. IV. 192, 1115.

Aeolis. 1. Elaea (ΕΛΑΙΤΩΝ), Commodus: Descript. III. 18, 107.

Mysien. 1. Cyzicus (ΚΥΖΙΚΗΝΩΝ ΝΕΟΚΟΡΩΝ), M. Aurelius: Suppl. V. 322, 254[e]). — Commodus: Suppl. V. 332, 326.

Bithynien. 1. Tium (ΤΙΑΝΩΝ), M. Aurelius: Suppl. V. 264, 1536.

Phrygien. 1. Hierapolis (ΙΕΡΑ CΥΝΚΛΗΤΟC) Avs. Brustbild, autonom, unedirt[f]). (ΙΕΡΑΠΟΛΕΙΤΩΝ), autonom: Descript. IV. 297, 586[g]); Suppl. VII. 567, 368. — Caracalla: Suppl. VII. 573, 394.

Pamphylien. 1. Casa (ΚΑΣΑΤΩΝ), Herennius Etruscus: Descript. III. 454, 48. — Etruscilla: Descript. a. a. O. — Philippus iun. Nicht bei Mionnet[h]).

Pisidien. 1. Sagalassus (ΣΑΓΑΛΑΣΣΕΩΝ), Nerva: Descript. III. 512, 112. Zweifelhaft; s. Förster S. 114.

Cilicien. 1. Syedra (ΣΥΕΔΡΕΩΝ), Trebonianus Gallus: Descript. III. 617, 380[i]).

Macedonien. 1. Stobi (MVNICI STOBEN), Septimius Severus: Suppl. III. 111, 690. — Iulia Domna: Suppl. III. 112, 691. — Caracalla: Suppl. III. 115, 719.

Aegypten. 1. Alexandria, Traianus: Descript. IV. 117, 629.

Samaria. 1. Sebaste, Iulia Domna: Descript. V. 515, 162[k]); Suppl. VIII. 358, 110. — Soaemia: Suppl. VIII. 358, 113. — Maesa: Suppl. VIII. 359, 114. — Caracalla: Descript. V. 515, 166.

Sicilien. 1. Henna (MVN. HENNA. M. CESTIVS. L. MVNATIVS): Descript. I. 234, 212[l]).

Die meisten dieser Münzen, auf denen ganz überwiegend die Richtung des Gespanns von links nach rechts ist, beschränken sich auf die Gruppe der Hauptpersonen, wobei Kora im Arme des Hades stets rückwärts übergebeugt (z. B. Sardes, Denkm. d. a. Kunst II. 107, Hierapolis Münzt. IX. No. 13) oder m. o. w.

---

a) Abgeb. b. Sestini, Descriz. del Mus. Fontana p. 2. tav. X. fig. 16.

b) Abgeb. Denkm. d. a. Kunst II.³ No. 107. S. 140 f.

c) S. Münztafel IX. No. 9. Pariser Sammlung.

d) S. Münztafel IX. No. 10. Imhoof'sche Sammlung.

e) Abgeb. b. Panofka, Z. Erklärung des Plinius, Berl. Winckelm. Progr. 1853, Erläuterungstafel No. 12.

f) S. Münztafel IX. No. 11. British Museum.

g) S. Münztafel IX. No. 13. Imhoof'sche Sammlung.

h) Münztafel IX. No. 12. Waddington'sche Sammlung.

i) Ungenau abgeb. b. Froelich, Quattuor tentamina in re num. vet. Viennae 1737 p. 348. Vergl. Förster a. a. O.

k) Abgeb. b. Neumann, Num. vet. p. 82 P. II. tab. III. No. 5.

l) Abgeb. b. Torremuzza, Sicil. pop. et urb. vet. num. tab. XXVIII. 1.

heftig sich zurückwerfend (z. B. Gordus Julia Münzt. IX. No. 10, Hierapolis das. No. 11, Hyrkania das. No. 9, Kasa das. No. 12) dargestellt ist, niemals aber, wie in den Sarkophagen Cl. I. Gatt. 1 Art 1 und Gatt. 2 Art. 1 No. 26 vorwärts in Hades Armen liegend. Hades schaut immer rückwärts, in der Mehrzahl der Fälle ganz deutlich und unzweifelhaft auf die in seinen Armen sich sträubende Kora (Gordus Julia, Hierapolis, Kasa Münzt. IX. a. d. aa. Oo.), so daß es zweifelhaft wird, ob Förster (S. 110) auch nur bei anderen Münzen (z. B. Sardes, Denkm. d. a. Kunst a. a. O.) diesen Blick mit Recht auf einen außer auf der Münze von Hyrkania (Münzt. IX. No. 9) nirgend dargestellten aber hinzuzudenkenden Verfolger oder eine Verfolgerin bezieht. Der Zusammenhang der Münztypen mit der praxitelischen Gruppe, für welche Förster doch eintritt, würde hierdurch offenbar gelockert werden. Nur auf der Münze von Hyrkania ist, wenn auch in seltsam kleiner Figur, doch unverkennbar die behelmte und mit einer Lanze versehene Athena, wie in vielen Sarkophagen, als Verfolgerin des Räubers dargestellt, und hier ist denn auch offenbar der Blick des Hades über die stark sich zurückwerfende Kora hinaus auf diese Verfolgerin zu beziehn, obgleich er auch darüber hinaus zu gehn scheint.

Von sonstigen kleinen Zuthaten, welche aus den Sarkophagen und Cippen bekannt sind, kommen, einzeln, oder auch mehre verbunden, folgende vor. Ein auf die vorausgegangene Anthologie bezüglicher Blumenkorb liegt unter den Pferden des Hades in einigen, nicht allen Münzen von Nysa, Kyzikos, des panion. Bundes, Sardes (Denkm. d. a. Kunst a. a. O.) Thyateira, Hierapolis, Elaea, Alexandria; die chthonische Schlange[a]) ist ebendaselbst gebildet in Münzen von Sardes (Denkm. a. a. O.), Hierapolis, Hyrkania (Münzt. IX. No. 9), Gordus Julia. Eros, zum Theil mit deutlich erhaltener Fackel, schwebt über den Pferden in Münzen von Thyateira, des panion. Bundes (Münzt. IX. No. 8), Sardes (Denkm. a. a. O.), Hyrkania (Münzt. IX. No. 9), Sebaste (Förster S. 114); Hermes endlich als Führer der Pferde ist nachweisbar in Münzen von Kasa (Münzt. IX. No. 12), Alexandria und wohl ohne Zweifel auch Sebaste (Förster S. 114).

Sehr selten ist der Gegenstand in

Geschnittenen Steinen,

wovon der Grund ohne Zweifel in seiner auf Tod und Grab hinweisenden Bedeutung liegt, wie dies aus Sueton, Nero cap. 46 erhellt, wo unter den übeln Vorzeichen von Neros Tode aufgezählt wird: auspicanti Sporus annulum muneri obtulit, cuius gemmae scalptura erat: Proserpinae raptus. Unter den zum Theil mit großer Willkür und ohne Grund fälschlich auf den Raub der Kora bezogenen Gemmen hat Förster S. 115 ff. im Ganzen schon richtig aufgeräumt, nur hätte er den Carneol unbekannten Besitzes, von welchem bei Cades, Große Abdrucksamml. I. D. No. 42, ein Abdruck ist, nicht unbeanstandet lassen sollen (S. 116. No. 2), da die Composition der Gruppe Hades und Kora und die Bildung der Pferde denselben als ein Product moderner Zeit zum allerwenigsten sehr verdächtig macht.

---

a) Vergl. oben S. 645.

Dem berliner Carneol (Tölken, Erkl. Verz. III. 2. No. 174), welcher schon in den Denkm. d. a. Kunst II.[2] No. 85 a. auf das richtige Gebiet der poseidonischen Mythen verwiesen war, ist oben S. 366 (mit Gemmentaf. III. No. 2) sein richtiger Platz gegeben, wie gegenüber den Einwendungen Wieselers zu den Denkm. d. a. Kunst II.[3] S. 111 aufrecht erhalten werden muß.

Was nach Aussonderung der unrichtig erklärten Steine noch übrig bleibt, beschränkt sich, da auch die bei Montfaucon, Ant. expl. I. 1. pl. 41 No. 3 abgebildete Gemme nicht unverdächtig ist (vergl. Förster S. 116 No. 5), auf das Folgende:

a. Das Fragment eines Jaspis von sehr feiner Arbeit in Paris (Chabouillet, Catal. général etc. p. 16 No. 89) soll die Figuren des Hades und der Kora, aber nur diese enthalten, s. Förster S. 115 No. 1. Ich kenne weder den Stein noch einen Abdruck.

b. Eine gelbe antike Paste aus der Stosch'schen Sammlung (Winckelmann P. d. St. Cl. II. No. 361) in der berliner Sammlung (Tölken a. a. O. No. 234) zeigt die im rechten Arme des Hades sich stark zurückwerfende Kora auf dem nach rechtshin sprengenden Viergespann, unter welchem ein umgestürzter Blumenkorb liegt, während ein ziemlich großer Eros über den Pferden schwebt, nicht aber, wie es allerdings scheinen könnte und wie Förster (S. 116 No. 3) auch annimmt, auf den Zügeln derselben kniet.

c. Ein Carneol von feiner Arbeit im Besitz eines Lord Belvedere soll nach Tassie-Raspe, A catal. of gems No. 1508 außer der Hauptgruppe mit Eros als Lenker des Gespanns noch drei erschreckte Gefährtinnen Koras darstellen. Ich kenne weder den Stein noch einen Abdruck.

Bei weitem das größte Interesse bietet:

d. ein erst neuerdings von Hrn. Franz v. Pulszky in Pest erworbener Carneol, auf dessen Rückseite eine Inschrift in unbekannten Lettern eingravirt ist. Vgl. den Holzschnitt.

Von Hades rechtem Arm umfaßt, steht auf dem nach rechts hin fahrenden Wagen Kora, welche sich aber nicht, wie gewöhnlich, zurückwirft, sondern, sich umwendend, beide Arme zu der mit geschwungener Lanze, aber seltsamer Weise niedergesetztem Schilde, nacheilenden Athena ausstreckt. Als Lenker der Pferde steht vor Hades im Wagensitze der ziemlich groß gebildete und groß beflügelte Eros, während des knappen Raumes wegen unterhalb der Pferde, anstatt vor ihnen Hermes mit geflügeltem Hut und Kerykeion dahineilt, dem vermöge einer Verletzung des Steines das zurückstehende Bein fehlt. Noch sind drei weibliche Figuren übrig, von welchen die erste, hinter Athena, neben einem den Hain der Demeter bezeichnenden Baume (s. oben S. 611), welche, abgewendet ein bauschendes Gewand hält, wohl unzweifelhaft als eine erschreckte Gefährtin Koras, schwerlich als Artemis zu fassen ist. Gleiche Bedeutung könnte die zweite, neben den Pferden dahineilende haben, doch erscheint es wohl auch möglich, in ihr die den Raub begünstigende Aphrodite zu erkennen[a]). Eine scheinbar neben ihr befindliche



Fig. 12.
Gemme mit Koraraub.

a) Vergl. besonders die Sarkophagreliefe der 2. Classe oben S. 638 ff.

Schlange ist Nichts als die Terrainlinie, auf welcher Hades' Gespann steht, wie eine solche sich auch unter den Füßen der übrigen Figuren findet. Nicht sicher zu benennen weiß ich die dritte weibliche Figur, welche mit entblößtem Oberkörper und über dem Kopfe bauschendem, mit beiden Händen gehaltenem Gewande unmittelbar hinter dem Wagen, aber etwas tiefer nach links hin am Boden sitzt. Es ist jedoch theils aus dem Costüm, theils aus der Stellung, theils endlich aus der der Richtung des Wagens entgegengesetzten Richtung dieser Figur ziemlich wahrscheinlich, daß in ihr Tellus zu erkennen sei, welche in verwandter Darstellung vielfach in den Sarkophagreliefen vorkommt, hier aber, durch die fragliche Aphrodite und den Hermes von der ihr gebührenden Stelle unter den Pferden verdrängt, nach hinten geschoben worden ist.

Eine etwas größere Mannigfaltigkeit, als die Münzen und geschnittenen Steine bieten endlich die sämmtlich aus Grabgebäuden stammenden und der römischen Kaiserzeit angehörenden

Wandgemälde und Mosaïken,

welche übrigens fast ohne Ausnahme in der Erklärung so wenig Schwierigkeiten haben, daß sie, unter Berufung auf die ausführlichere Behandlung bei Förster S. 223 ff. hier kurz zusammengestellt werden können. Es sind die folgenden:

Einigermaßen an die oben S. 594 unter 4 und 5 besprochenen Vasenbilder erinnert:

α. Das Gemälde aus einem im Jahre 1865 bei Ostia entdeckten Grabe, jetzt im lateranischen Museum; s. Benndorf u. Schöne, D. ant. Bildww. im lat. Mus. S. 401 f. No. 591, s. Atlas Taf. XVIII. No. 6[a]).

Dagegen stellt den Raub im eigentlichen Sinne am einfachsten dar:

β. Das jetzt verschollene Gemälde aus dem im Jahr 1675 aufgedeckten Grabe der Nasonen an der Via Flaminia, publicirt in S. Bartoli, Pitture ant. delle grotte di Roma e del sepolcro dei Nasoni tav. XII[b]), s. Atlas Taf. XVIII. No. 7.

Ähnlich soll sein:

γ. Das jetzt ebenfalls verschollene Gemälde eines im Jahr 1829 oder 1832 aufgedeckten Grabes in der Vigna Amendola vor der Porta S. Sebastiano an der Via Appia; nur bekannt aus einer Erwähnung bei R. Rochette, Mon. ined. p. 397 Note 4[c]).

Nahe scheint diesen Compositionen zu stehn:

δ. Ein Mosaïk aus schwarzen und weißen Steinen, welches den Fußboden eines in den 50er Jahren dieses Jahrhunderts ausgegrabenen Columbariums in Ostia schmückt, bis jetzt aber unedirt und nur aus der Beschreibung C. L. Viscontis in den Ann. dell' Inst. von 1857 p. 293 bekannt ist[d]).

---

a) Abgeb. Mon. dell' Inst. VIII, tav. 28 mit Text von C. L. Visconti in den Ann. dell Inst. von 1866 p. 309 sq. Bei Förster S. 223 f. No. 1.

b) Wiederholt mit latein. Text als Picturae ant. cryptar. Roman. et sepulcr. Nas. in Graevii Thesaur. ant. Rom. Vol. XII. p. 1050 und bei Montfaucon, Ant. expl. Vol. I. pl. 37 No. 4 und sonst. Bei Förster S. 225 No. 2.

c) Vergl. Förster S. 225 f. No. 3.

d) Bei Förster S. 226 No. 4.

ε. Ein ebenfalls schwarzweißes Mosaïk, welches früher in der Villa Corsini vor der Porta S. Pancrazio an der Via Aurelia war, publicirt in Bartoli, Gli ant. sepolcri tav. 17 [a]), s. Atlas Taf. XVIII. No 8, ist bisher auch nicht wieder aufzufinden gewesen, so daß wir für dasselbe auf die alten Abbildungen allein angewiesen sind [b]).

Am figurenreichsten ist die Scene in

ζ. einem Wandgemälde, welches im Jahr 1867 in einem Grab am Mithradatesberg in der Krim entdeckt worden ist, publicirt von Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1868 p. 114, s. Atlas Taf. XVIII. No. 13 [c]).

Endlich verbindet drei Scenen

η. ein Wandgemälde aus einem bei Kertsch gefundenen Grabe, publicirt in Aschik's russischen »Bosporanischen Alterthümern«, Odessa 1845. Taf. 5 und danach (nach einer Durchzeichnung) wiederholt bei Förster Taf. 1; s. Atlas Taf. XVIII. No. 5 [d]).

Das Wandgemälde α läßt sich nicht besser und prägnanter schildern, als es die Verfasser des Laterankatalogs in den folgenden Worten geschildert haben: »Das Licht kommt von oben. Auf dem Boden ist im Hintergrund ein Haus mit niedrigem Dach, im Vordergrunde sind mehre Sträucher und ein grüner Zaun angedeutet. Vor demselben ist Kora, von Pluton (Hades) verfolgt, nach links auf die Knie gefallen. Sie hat langes blondes Haar, einen durchsichtigen, dünnen Chiton mit einem violetten Obergewande, das hinter ihrem Rücken im Bogen flattert und das sie mit der erhobenen Rechten gefaßt hält. Im bewegten Lauf eilt Pluton auf sie zu von rechts und faßt sie mit der Rechten im Rücken. Ein violettes Gewand ist um seine Hüften geschlagen und flattert im Bogen hinter seinem Rücken; Haar und Bart ist dunkelblond. Links unten am Boden liegen zwei Granatäpfel.« Es ist nicht recht wohl ersichtlich, worauf sich der Zweifel an der Richtigkeit dieser Deutung gründet, welchem die Verff. durch ein Fragezeichen hinter dem Titel dieses Bildes »Raub der Kora« Ausdruck gegeben haben; jedenfalls erscheint dieser Zweifel unberechtigt und wird wohl bei Jedem, dem er auftauchen sollte, durch die ausführlichen Darlegungen Försters schwinden. Wesentlich unterstützt wird die Erklärung durch die zwei erwähnten Granatäpfel oder, nach Förster, einen Granatapfel und einen Mohnkopf, welche, ihres Maßstabes wegen nicht zu der Handlung zu ziehn sind, desto gewisser aber den Kreis bezeichnen, welchem diese angehört, da Niemand die Bedeutung unbekannt ist, welche die Granate im Mythus der Kora und der Mohn (wenn denn ein Mohnkopf gemeint ist) in demjenigen der Demeter hat. Auf die Analogie dieses Gemäldes mit den oben angeführten Vasenbildern, besonders No. 4 und mit der Darstellung von Hades' Angriff auf Kora in der Anthologiescene der Sarkophagreliefe braucht nur hingewiesen zu werden. Auch die angedeutete Scenerie erklärt sich ohne Schwierigkeit aus der bei Claudian (III. 146 und 202 f.) aufbewahrten Tradition von dem Raube bei Henna.

Das Gemälde β schildert den eigentlichen Raub auf dem nach links hin fah-

---

a) Auch in Gronovii Thes. ant. gr. Vol. XII. fig. XVII., wiederholt bei Montfaucon a. a. O. Vol. V. pl. 13 No. 2.

b) Vergl. Förster S. 226 No. 5.

c) Bei Förster S. 228 f. No. 6.

d) Bei Förster S. 229 f. No. 7.

renden Wagen, wenn man von der Landschaft absieht, in welche die Scene hineingemalt ist, in der einfachsten Weise. Kora in den Armen des Hades in lebhafter Bewegung nach vorn liegend und eine Klage oder einen Angstruf mit erhobener linken Hand begleitend. Vor den Pferden der in den Abbildungen gänzlich attributlose Hermes als Führer, einem Felsenthore zustrebend, in welchem gewiß der Eingang der Unterwelt verstanden werden darf.

Ähnlich ist, soviel sich aus der Beschreibung entnehmen läßt, nicht allein das Gemälde γ, sondern auch das Mosaïk δ. Nur daß in diesem, wie nicht wohl verkannt werden darf, die undeutliche Figur mehrer Sarkophage beglaubigend, im obern Theile des Bildes eine sitzende Figur des mit dem Blitz ausgestatteten Zeus hinzugefügt ist.

Eine andere Zusatzfigur, leider nicht ganz unzweifelhafter Natur, findet sich in dem Mosaïk ε, in welchem die Fahrt nach links hin und abwärts geht und Kora wie ermattet in Hades' Armen liegt. Hinter den Pferdeköpfen ragt eine jugendliche Figur mit dem Oberkörper empor, »welche mit der Linken den Kopf der Persephone berührt und in der Rechten eine Schale zu halten scheint«, wie Zoëga (bei Welcker, Zeitschrift u. s. w. S. 71) sagt, welcher das Mosaïk selbst noch gesehn hat, mit dem Hinzufügen, daß die Figur von unbestimmtem Geschlecht sei. Welcker (a. a. O.) erklärt sie für weiblich, und man wird, soweit nach der Abbildung gegenüber der vor dem Original abgegebenen Meinung Zoëgas überhaupt ein Urteil erlaubt ist, dem beizustimmen geneigt sein. Auch Förster (S. 227), welcher die Möglichkeiten abwägt, daß Hermes, Hymenaeus und Aphrodite gemeint sei, hat richtig hervorgehoben, was dem ersten dieser Namen ziemlich bestimmt entgegensteht, während die Situation für Aphrodite durchaus paßt, welche in den Sarkophagen der 2. Classe, besonders in dem wiener und in demjenigen von Raffadali (S. 610 No. 34 u. 38) in einer ähnlichen Situation und auch, wie hier, neben den Pferden erscheint. Wenn aber Förster sich (S. 228) schließlich, der Körperformen wegen, doch lieber für Hymenaeus entscheidet, so bekenne ich, mich dem nicht anschließen zu können und auch der ganzen Erscheinung nach Aphrodite für wahrscheinlicher zu halten.

Die figurenreichere Darstellung des Wandgemäldes ζ von dem Grabe wahrscheinlich eines Alkimos, Sohnes des Hegesippos (s. d. Inschrift ΑΛΚΙΜΟϹ ΗΓΗϹΙΠΟΥ), jetzt bereits bis zur Unkenntlichkeit beschädigt und nur in der kleinen, im Atlas wiederholten Zeichnung überliefert, zeigt Hades, hier mit einem Chiton und einem flatternden Mantel bekleidet, auf einem karrenartigen Wagen mit der quer in seinem linken Arme liegenden Kora, welche die Arme über dem Kopfe zusammenschlägt. Auf der Deichsel mit dem einen, auf dem Hintertheile eines der in vollem Galopp dahinsprengenden Pferde, vor denen ein Reh läuft, mit dem andern Fuße steht als Lenker eine Figur, welche, abgesehn davon, daß sie in der Zeichnung ungeflügelt erscheint, wie Förster S. 229 mit Recht bemerkt, für Eros und wohl auch für Hymenaeos zu groß ist und daher nicht unwahrscheinlich als Hermes betrachtet werden darf, welcher hier aus dem Führer zum Lenker des Gespannes des Hades geworden ist. Hinter dem Wagen sind vier Gefährtinnen Koras, alle mit Chiton und Himation bekleidet, dargestellt, welche theils noch mit Blumenpflücken beschäftigt, theils erschreckt emporgefahren sind und dem Räuber nachrufen. Daß weder ein Grund noch die Berechtigung vorliegt, sie als Artemis,

Athena, Aphrodite und Demeter zu benennen, wie Stephani wollte, hat Förster ohne Zweifel ebenfalls mit Recht bemerkt.

Das Wandgemälde η endlich stellt in sehr einfacher und sehr wenig schöner Weise die Begebenheit in drei Scenen auf drei durch ionische Säulen getrennten Feldern dar. a) Zumeist links die Überraschung bei der Anthologie (vergl. das Gemälde α). Kora steht mit über dem Kopfe bauschendem, mit beiden Händen gehaltenem Gewande zwischen zwei Blumenkörben oder ist zwischen diesen aufgesprungen zu denken, wie das Daliegen des einen andeuten mag; sie wendet sich zur Flucht vor dem von rechts an sie herantretenden, hier unbärtigen und nur kurz bekleideten Hades, welcher die rechte Hand nach ihr ausstreckt, während er die linke im Gewande geborgen hält. b) Das Mittelfeld zeigt in Figuren von viel kleinerem Maßstabe den Raub selbst; Hades mit der sich klagend zurückbeugenden Kora im rechten Arme, die Zügel seiner Pferde und sein Scepter in der linken Hand haltend, steht auf seinem karrenartigen Wagen, dessen drei Pferde nach rechts hin ansprengen. c) Im dritten Felde ist wieder in größerem Maßstabe die suchende Demeter dargestellt; mit ausgebreiteten Armen, um welche ein Tüchlein hangt, und einer F ckel in der Rechten, steht sie wie gebannt oder rathlos einem Schweine gegenüber, welches mit der Schnauze in der Erde wühlt und einen Erdhaufen aufgeworfen hat. Er ist sehr wahrscheinlich, wie Förster S. 231 bemerkt hat, daß hiermit der von Ovid. Fast. IV. 463 sqq. berichtete Zug hat dargestellt werden sollen, daß Demeter die Spuren ihrer Tochter nicht zu finden vermochte, weil Schweine sie ausgescharrt hatten.

So wie vom Raube der Kora in Grabreliefen, Münzen und etlichen Gemmen Einzeldarstellungen vorkommen, welche, allermeist auf die einfachsten und nothwendigsten Elemente beschränkt, wie Excerpte aus größeren, die verschiedenen Scenen des Mythus combinirenden Compositionen erscheinen, dergleichen uns in den Sarkophagreliefen vorliegen, so giebt es auch eine Reihe von Einzeldarstellungen

der suchenden Demeter

oder des Irrens (der πλάνη) der Göttin, welches in den Sarkophagreliefen mit den Scenen des Raubes zusammengefaßt ist. Allein während der Koraraub doch in mancherlei Monumenten verschiedener Gattungen erhalten ist, gilt dies nicht auch von der Darstellung der Demeter πλανωμένη. Es ist bisher noch kein Vasenbild bekannt, welches dieselbe enthielte; über die irrig als eine Darstellung der trauernden Demeter gedeutete Statue einer alten Frau aus Knidos im britischen Museum, s. Anm. 24, über diejenige in der Villa Borghese (Clarac, Mus. d. sculpt. pl. 433 No. 787), welche auch Förster (S. 249) abgelehnt hat, ebendaselbst. Die sitzende Demeter von Knidos hat oben S. 456 ihre richtige Stelle unter den Idealbildern der Göttin gefunden und der Kopf von Apollonia ist in Anm. 15 mit dieser Statue in Parallele gezogen worden. Und somit bleiben, abgesehn von ein paar Gemmen, auf welche zurückzukommen ist, einzig und allein die Bilder auf den

Münzen

einer ganzen Reihe von Städten als unbezweifelbare Darstellungen der irrenden oder ihre Tochter suchenden Demeter übrig[a]). Unter diesen Münzen ist eine einzige, die schon oben S. 595 erwähnte von Enna oder Henna (HENNAION[b]) (s. Münzt. IX. No. 14. a. b.)[c]), aus älterer Zeit, wohl noch aus dem 5. Jahrhundert v. u. Z., und sie ist zugleich die einzige, deren Erklärung Schwierigkeiten macht und in verschiedener Weise versucht worden ist. — O. Müller erklärte Avs. und Rvs. im Zusammenhange, so daß er meinte, der Avs. zeige die Göttin, ihre Fackel am Krater des Aetna anzündend, um auf dem Rvs. mit angezündeter Fackel auf einem Wagen den Räuber zu verfolgen. Creuzer hat diese Erklärung einfach wiederholt und Förster sich ihr ziemlich nahe angeschlossen, nur daß er zu dem »Krater« ein Fragezeichen setzt und die den Räuber verfolgende in die ihre Tochter suchende Göttin verwandelt. Ganz anders Wieseler. Er stellt Avs. und Rvs. so neben einander, daß die Figur auf dem erstern diejenige auf dem Wagen anblickt, meint, für den Gegenstand neben der Aversfigur sei der Gedanke an eine Brunnenmündung der nächste, erkennt in der Ausbreitung der Arme dieser Figur die Geberde einer freudigen Überraschung und deutet nun das Ganze so, daß es sich um die suchende Demeter (vielleicht neben dem »Schönreigenborn« Καλλίχορον φρέαρ bei Eleusis) handele (Avs.), welche »plötzlich die aus der Unterwelt emporfahrende Persephone (Rvs.) erblickt«. Es möchte aber doch wohl sehr fraglich sein, ob man eine solche dramatische Verbindung der Bilder auf dem Avs. und Rvs. einer Münze, wie sie hier vorausgesetzt wird, annehmen dürfe, da ja beide Münzseiten niemals zugleich übersehn werden können, und da Ähnliches gewiß nicht oft, wenn überhaupt, nachweisbar ist. Dazu kommt, allerdings als nebensächlich, daß es nicht einleuchtet, warum für den Gegenstand neben der Figur des Avs. die Deutung als eine Brunnenmündung näher liegen soll, denn die als Altar, welchen Percy Gardener angenommen hat und der auch mir viel mehr gerechtfertigt scheint. Ob man mit dem genannten Gelehrten an ein Opfer zu denken habe, welches die Figur mit der Fackel darbringen will, mag dahinstehn; diese Figur für Demeter zu erklären, liegt schwerlich ein Grund vor. Dagegen wird man an diesem Namen für diejenige des Rvs. festzuhalten und denselben nicht mit demjenigen der Kora in der Anodos zu vertauschen haben, wie Wieseler will, da für diese sich die Fackel wohl nicht wird nachweisen lassen. Übrigens hat Percy Gardener Recht, wenn er im Gegensatze zu Combe erklärt, diese Figur stehe auf einem Viergespann, nicht einem Zweigespann. Es handelt sich um zwei Paar Pferde, das vordere mit gesenkten, das hintere mit erhobenen Köpfen, innerhalb welcher Paare immer ein Pferd von dem andern bis auf eine fast verschwindende Parallellinie

---

a) Vergl. Förster S. 250 ff.

b) Das Exemplar im brit. Mus. früher publicirt von Combe, Vet. popul. et reg. numi qui in Mus. Brit. asservantur tab. 4 No. 5, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II.[2] No. 104, II.[3] No. 105 und in Creuzers Symbolik[3] IV. 2. Taf. III. No. 10; neuerdings in dem Catal. of the Greek coins in the brit. Mus., Sicily p. 58 mit Text von Percy Gardener. Außerdem besprochen von Müller und von Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O., von Creuzer a. a. O. S. 464 und von Förster S. 251.

c) Exemplar des Mus. Naz. in Neapel No. 4249.

seines Contours im Kopfe gedeckt wird. Daß dem so sei, ergiebt sich aus der Zahl der Beine, besonders der Hinterbeine. Man wird also in alle Wege Recht haben, an der Deutung festzuhalten, daß es sich in dem Rvs. der Münzen von Henna um die zu Wagen die Tochter suchende Demeter handelt, während die Darstellung des Avs. ihrer Erklärung noch harrt.

Alle übrigen Münzen bedürfen lediglich der Anführung, und es genügt vorab zu bemerken, daß auf ihnen die irrende Demeter in dreifacher Weise dargestellt ist: 1) wie in der Münze von Henna und in den Sarkophagreliefen der 2. Gattung der 1. Classe (oben S. 627) auf einem von Pferden gezogenen Wagen; 2) wie in den Sarkophagreliefen der 1. Gattung der 1. Classe und denen der 2. Classe auf einem von Schlangen gezogenen Wagen und 3) wie in der ältesten poetischen Überlieferung (Hom. hymn. Cer. vs. 43 sqq.) und in einigen späteren dichterischen Darstellungen (Förster S. 250), wie aber in Kunstwerken nur noch in dem Wandgemälde η (S. 658) und dem Relief S. 649 zu Fuße schreitend.

Bei der unzweifelhaften Sicherheit der Deutung und dem verhältnißmäßig geringfügigen künstlerischen Interesse dieser Münzen wird es genügen, unter Mittheilung einiger Proben jeder der genannten Darstellungsweisen auf der IX. Münztafel und der Anführung der Städte, denen diese gehören, für die einzelnen Exemplare auf das ausführliche Verzeichniß bei Förster zu verweisen.

a. Demeter auf einem von Pferden gezogenen Wagen kommt vor auf Münzen von Kyzikos (Faustina iun.), Temenothyrea in Lydien (Valerianus sen. und Gallienus); vielleicht auf römischen von Henna und endlich (bei Förster nicht verzeichnet) auf einer Münze von Egiale (ΕΓΙΑΛΕΩΝ) in Paphlagonien mit dem Bilde der Julia Domna (ΙΟΥΛ. ΔΟΜΝΑ CΕΒ.) Münztafel IX. No. 15. unedirt, aus der Waddington'schen Sammlung.

b. Demeter auf einem von Schlangen gezogenen Wagen ist viel seltener auf früheren, als auf späteren, unter römischer Herrschaft in griechischen Städten geprägten Münzen, ja ganz sicher wohl nur auf Denaren der gens Vibia (Cohen, Méd. consul. pl. XLI. Vibia No. 12) und Volteia (Cohen a. a. O. pl. XLII. Volteia No. 3), Münztafel IX. No. 16, wo die Schlangen ungeflügelt sind. Wegen der Münzen von Athen vergl. oben S. 502. Außerdem führt Förster nur noch Münzen von Erythrae (ΕΡΥΘΡΑΙΩΝ) aus Spanheim, de usu et praestant. num. IV. 11. p. 211 an, welche ich im Original und Abguß nicht kenne. Hinzufügen kann ich eine Autonommünze von Nysa Cariae (ΝΥΣΑΕΩΝ) Münztafel IX. No. 17. Avs. Cista mystica mit Schlange im Epheukranze; unedirt, aus der Waddingtonschen Sammlung. Auch hier sind die Schlangen ungeflügelt.

Die zahlreicheren späteren Münzen sind aus Karien von Nysa (Gordianus III.) und Stratonicea (Geta); aus Ionien von dem Panion. Bunde (Antoninus Pius), Magnesia (Antoninus Pius, Gordianus III.) Münztafel IX. No. 18 (Imhoof'sche Sammlung) und Erythrae (Severus Alexander); aus Lydien von Hyrcania (Philippus sen.), Gordus Julia (M. Aurelius, M. Aurelius und L. Verus, Caracalla), Sardes (Valerianus sen.); aus Phrygien von Hierapolis (Caracalla), Bruzus (Maximus) Münztafel IX. No. 19 (Imhoof'sche Sammlung, unedirt), Pessinus (Caracalla) Münztafel IX. No. 20 (wiener Sammlung. unedirt); aus Mysien von Cyzicus (Antoninus Pius, M. Aurelius, L. Verus. Faustina iun., Commodus); aus Bithynien von Nicaea (Antoninus Pius),

Cratia (Caracalla); aus Galatien von Ancyra (Caracalla); aus Cilicien von Coracesium (Severus Alexander), Calenderis (Domitianus) (Imhoof'sche Sammlung, unedirt); aus Thracien von Hadrianopolis (Gordianus III.) Münztafel IX. No. 21 (wiener Sammlung). Zweifelhaft ist die von Mionnet (Suppl. VI. 30, 203) nur nach Vaillant citirte Münze von Elaea Aeolidis. Die von Förster durchgeführte Scheidung der Münzen, auf denen die Schlangen ungeflügelt oder geflügelt sind, ist hier bei den späten Münzen aufgegeben worden, weil sich keinerlei Princip der einen oder der andern Darstellung erkennen läßt, weder ein chronologisches noch sonst eines.

c) Demeter zu Fuße schreitend findet sich sowohl, obgleich seltener, auf autonomen Münzen wie auf solchen der spätern Kaiserzeit. Zu den ersteren gehören Münzen von Athen (ΑΘΗΝΑΙΩΝ) Münztafel IX. No. 22 (Avs. Pallasbüste; Imhoof'sche Sammlung), Cyzicus (ΚΥΖΙΚΗΝΩΝ) Münztafel IX. No. 23 (gleiche Sammlung), Acmonia (ΑΚΜΟΝΕΩΝ) und der gens Vibia (Cohen, Méd. consul. pl. XLI. Vibia No. 7 et 8, Denkm. d. a. Kunst II.[3] No. 94, vergl. Wieseler S. 122). Hier tritt die interessante Besonderheit auf, daß die Göttin von einem Schweine begleitet ist, oder daß dieses ihr voranschreitet, wodurch es wahrscheinlicher wird, daß das Schwein nur als das der Göttin heilige Thier (ihr Attribut) gemeint ist, als daß durch dasselbe auf den in dem Wandgemälde η (S. 658) höchst wahrscheinlich angedeuteten Mythenzug hingewiesen würde, daß Schweine die Spuren der gesuchten Tochter weggewühlt haben. Von späteren Münzen zeigen denselben Typus solche von Pagae in Attika (Commodus, Septimius Severus), Cyzicus (unter einer ganzen Reihe von Kaisern von Hadrian bis Gallienus) Münztafel IX. No. 24 (Antoninus Pius, Imhoof'sche Sammlung). Es möge hier auf die kleine Verschiedenheit in der Kleidung der Göttin aufmerksam gemacht werden, welche sich zwischen dieser Münze und der autonomen (No. 23) findet, während ein Exemplar mit dem Bilde der jüngern Faustina den Typus der autonomen Münze bis in alle Einzelheiten hinein wiederholt. Weiter sind zu nennen Münzen von Syedra Ciliciae (L. Verus, Salonina) Münztafel IX. No. 25 (unedirt, Münzsammlung in Athen No. 5786), welche doch wohl in diese Reihe gehören, obwohl sie die Göttin bei weitem nicht so lebhaft dahinschreitend zeigen, wie die übrigen m. o. w. alle, und obgleich eben hierin das sicherste Kriterium zur Unterscheidung der suchenden Demeter von der nur mit zwei Fackeln als Attributen ausgestatteten (oben S. 413 u. 521) gefunden werden darf. Diese lebhaft schreitende Göttin zeigen dann wieder Münzen von Nicaea Bithyniae (unter einer Reihe von Kaisern), von Erythrae Ioniae (Traianus, Severus Alexander, Mamaea), von Metropolis Ioniae (Traianus), von Nysa Cariae (Antoninus Pius) und von Ancyra Galatiae (Caracalla) Münztafel IX. No. 26 (ΜΗΤΡΟΠ. ΑΓΚΥΡΑϹ, unedirt, Imhoof'sche Sammlung), auf welcher der Typus die größte Ähnlichkeit mit demjenigen der kyzikener Münzen zeigt.

Von geschnittenen Steinen dieses Gegenstandes kann als unbedingt zuverlässig wohl nur die blaue antike Paste aus der Stosch'schen (Winckelmann II. 5. No. 238) in der berliner Sammlung (Toelken II. No. 235) gelten, welche Demeter mit brennender Fackel auf einem von zwei Schlangen gezogenen Wagen zeigt.

Von zwei »Smaragden«, welche sich nach Tassie-Raspe, A catal. of gems etc. No. 1853 und 1854 im Besitze »des Königs von Frankreich« befanden, aber in Chabouillets Catal. génér. nicht zu finden sind, ist wenigstens die eine (Mariette, Traité des pierres gravées II. 31) durch eine in der rechten Hand der Göttin befindliche Sichel nicht frei von Verdacht. Andere, fast sicher unechte Steine (der Poniatowsky'schen Sammlung) hat Förster (S. 256) bereits gebührend abgewiesen.

Die Kathodos und Anodos Koras.

In Betreff der künstlerischen Darstellungen der Kathodos der Kora, sofern unter dieser im Gegensatze zu ihrem Raube, ihrer ersten Entführung durch Hades, ihre jährlich erneuerte, vertragsmäßige Niederfahrt mit Hades verstanden wird, welche in die ebenfalls jährlich erneuerten Theogamia ausläuft und in den Korafesten gefeiert wurde, kann lediglich auf die oben S. 596 ff. besprochenen Vasengemälde verwiesen werden.

Was aber die Darstellungen der Anodos, der Rückkehr Koras aus der Unterwelt zur Oberwelt und zu ihrer Mutter anlangt, gebührt Strube[a]) das Verdienst, unter den nach und nach immer massenhafter[b]) irrthümlich auf diesen Mythus bezogenen Bildwerken mit eben so klarer wie scharfer Kritik, wahrscheinlich, wenigstens hoffentlich, für immer aufgeräumt zu haben, wie dies in der Hauptsache auch der neueste Bearbeiter dieses Gegenstandes, Förster (a. a. O. S. 259 ff.), anerkennt. Nicht darauf kommt es an, ob Strube mit seinen Erklärungen aller hier in Frage kommenden Kunstwerke Recht hat, was besonders in Betreff der von Fröhner zusammengestellten Vasenbilder vielleicht nicht Jeder ohne Bedenken zugeben wird, sondern darauf, daß er deren Nichtbezüglichkeit auf die Anodos der Kora in der überzeugendsten und in gewiß schwer zu widerlegender Weise dargethan hat. Und auch was die specifisch mystisch gefaßte Anodos der Kora betrifft, über welche man mehrseitig durch Stephanis Erklärung der schönen Pelike von Kertsch[c]) im Reinen zu sein glaubte, kann man sich sowohl mit dem negativen wie mit dem positiven Resultat der Strube'schen Kritik, daß es sich nicht, überhaupt nicht um eine Anodos der Kora, geschweige denn um eine mit dieser verbundene Palingenesie des Iakchos handele noch handeln könne, daß vielmehr die Übergabe des neu geborenen Erichthonios durch Gaea an Athena dargestellt sei, nur durchaus einverstanden erklären, wie dies auch schon Förster (a. a. O. S. 262) gethan hat.

Auf dem in dieser Weise gereinigten Arbeitsfelde bleiben nur wenige Monumente stehn, welche sich mit größerer oder geringerer Sicherheit auf die Anodos Koras beziehn lassen.

---

a) Studien üb. d. Bilderkreis von Eleusis Cap. IV. S. 57 ff.

b) Besonders durch Gerhard, Üb. d. Bilderkreis von Eleusis Abh. III. Beilage C. (Ges. akad. Abhh. II. S. 487 ff.), sodann durch Fröhner, Choix de vases grecs inéd. de la coll. de s. alt. imp. le prince Napoléon (Par. 1867) p. 27—30.

c) Compte-rendu etc. pour l'année 1859 pl. 1 (wiederholt bei Gerhard a. a. O. Taf. 76). Vergl. Stephani a. a. O. p. 48 sqq. und das Verzeichniß der zustimmenden Gelehrten bei Strube a. a. O. S. 79.

In Betreff der Katagusa des Praxiteles s. oben S. 433 ff.

Das früheste, zugleich sicherste und schönste Monument der Anodos Koras ist:

No. 1 das Gemälde an einem aus der Gegend von Benevent (Monte Sarchio) stammenden Krater in der Sammlung des Marchese del Vasto in Neapel, s. Atlas Taf. XVIII. No. 15.[a] — Dieses schöne Gemälde, welches nach dialektischen und palaeographischen Merkmalen seiner Beischriften attischen Ursprungs ist und der ersten Hälfte der 80er Olympiaden angehört[b], stellt den Gegenstand so klar nnd unzweideutig dar, daß es kaum der allen vier Figuren, auf welche es sich beschränkt, beigegebenen Beischriften bedurft hätte, um denselben über allen Zweifel festzustellen.

Jugendlich zart wie das sprossende Grün und die knospende Blüthe und mit einer Anthemienstephane glänzend geschmückt wie der neue Lenz und in voller Gewandung steigt Kora-Persephone (ΠΕΡϟΩΦΑΤΑ) aus der Erdschlucht empor zum Lichte, welches sie mit einer Geberde und dem Gesichtsausdrucke des Erstaunens zu begrüßen scheint. Das Aufsteigen ist auf's deutlichste charakterisirt nicht allein dadurch, daß Kora noch mit den Füßen und einem Theil der Beine in der Erde sich befindet, sondern auch durch die Bewegung und Stellung der Beine, welche das Heraufschreiten ausspricht. Kora voran eilt mit lebhaftem Schritte, aber zu der Nachfolgenden umblickend, Hekate (HKATE) mit zwei Fackeln in den Händen, mit welchen sie offenbar Kora bei dem dunkeln Aufstieg durch das Innere der Erde vorgeleuchtet hat, während Hermes (HPMEϟ), welcher, durch Chlamys, Petasos und Kerykeion charakterisirt, der zum Lichte Zurückkehrenden das Geleit gegeben, am Ausgange der Erdschlucht Halt macht, um Kora an sich vorbei der Mutter entgegenschreiten zu lassen, welche (ΔΕΜΕΤΕΡ) am rechten Ende der Composition ruhig dasteht, auf ihr langes Scepter gestützt und in reichliche Gewandung gehüllt, im Übrigen aber, schwerlich absichtslos (s. oben S. 520), völlig ungeschmückt und mit still-ernstem Gesichtsausdrucke, welcher an ihre eben jetzt erst endende Trauer erinnert.

Über den Charakter ernster Feierlichkeit, welcher diese einfache und doch so wohl durchdachte Composition auszeichnet, braucht angesichts der Abbildung Nichts gesagt zu werden, wohl aber verdient hervorgehoben zu werden, daß in der Mitwirkung der Hekate bei der Heraufholung der Kora, welche der homerische Demeterhymnus (vs. 377) durch Hermes allein bewirken läßt, ein Sagenzug uns entgegentritt, welcher auf orphische Poesie zurückgeht[c]. Ob sich auf eben diese Poesie der Umstand wird zurückführen lassen, daß, während Kora im homerischen Hymnus (vs. 378 sqq.) mit Hermes zusammen auf einem Wagen emporfährt und sich auf eine ähnliche Vorstellung Koras Beiname λεύκιππος bei Pindar (Ol. VI. 95) bezieht, die Anodos der Kora im Geleite des Hermes und der Hekate hier zu Fuße geschieht, ist nicht sicher auszumachen. Dafür, daß auch die orphische Poesie Kora zu Wagen emporfahren lasse, kann der Sarkophag von Wilton-

a) Publicirt in Strubes Supplement zu den Studien üb. d. Bilderkreis v. Eleusis Taf. III. mit Text S. 16 f. Vergl. für die frühere Litteratur Förster S. 259.

b) Vergl. Förster S. 260.

c) Schol. Theocrit. Id. II. 12: τῇ Δήμητρι μιχθεὶς ὁ Ζεὺς τεκνοῖ Ἑκάτην . . . . ἣν ὑπὸ γῆν πεμφθῆναι ὑπὸ τοῦ πατρὸς πρὸς Περσεφόνης ἀναζήτησιν. Vergl. Förster S. 46 Anm. 2.

house, so wie derselbe oben S. 572 ff. beleuchtet und als mit den späteren Vasendarstellungen der Aussendung des Triptolemos in mehren Stücken übereinstimmend erwiesen worden ist, wenigstens nicht mehr in der Weise unmittelbar verwerthet werden, wie dies Förster S. 263 ff., besonders S. 265 zu thun versucht hat. Und ob Tzetzes' Notiz[a] aus orphischer Poesie stamme, ist ebenfalls nicht sicher erweislich. Denn die orphische Poesie hatte betont, daß Demeter durch die Söhne des Dysaules, Triptolemos und Eubuleus, den Ort der κάθοδος der Kora erfahren habe, daß dann Demeter selbst, wenn auch vergeblich, in den Hades hinabgestiegen sei, um Kora wieder heraufzuführen, und daß endlich, nach Abschluß des Vertrages, die Heraufholung der Kora durch Hekate bewirkt worden sei[b]. Die Notiz des Tzetzes dagegen besagt etwas Anderes, nämlich, daß Demeter durch Triptolemos' Vermittelung die in Eleusis als λευκόπωλος aus dem Hades aufsteigende Kora gefunden habe. Die Annahme aber irgend eines poetischen Vorbildes für die Darstellungsweise des Vasenbildes wird man nicht unwahrscheinlich finden, und während nun das Eingreifen der Hekate auf orphische Poesie hinweist, ist es nicht recht klar, was Förster S. 261 damit hat sagen wollen, wenn er schreibt, der Umstand, daß das Vasenbild Persephone als χαμαίπους, Hermes und Hekate zusammen bei der ἄνοδος betheiligt zeige, sei der erste Schritt zu der Auffassung der Persephone als Prototyps der Seelen der Sterblichen, einer Auffassung, welche sich in der Darstellung ihrer Abholung von Pluton durch Hermes, wie sie die Kurzseiten der Sarkophage vorführen, weiter entwickelt zeige. Die Abholung der Kora von Hades durch Hermes im Auftrage des Zeus ist ja schon im homerischen Hymnus (vs. 335 sqq. vergl. 375 sqq.) mit aller Klarheit und Bestimmtheit ausgesprochen.

Mit der Gestalt der aufsteigenden Kora in diesem Vasenbilde stimmt

No. 2 eine Einzelfigur auf einem Goldstater von Lampsakos[c] so weit überein, daß man es für sehr wahrscheinlich erklären muß, daß auch mit ihr Kora in der Anodos gemeint sei. Diese mit einer Stephane geschmückte und nach Millingen mit Weintraubenbüscheln bekränzte (?) Figur ragt, Ähren in der rechten Hand haltend, mit dem Oberkörper bis etwa zu den Knien aus dem Boden und hat den Blick aufwärts gerichtet. Wenn Strube (a. a. O.) in ihr eine Gaea erkennen will, so wird dies, wie Wieseler bemerkt hat, nicht etwa, wie Förster annahm, durch die von ihr getragene Stephane widerlegt, wohl aber durch die Cultusverhältnisse und sonstige Münztypen von Lampsakos unwahrscheinlich gemacht, sowie durch den Umstand, daß sich eine vereinzelt dargestellte Gaea auf griechischen Münzen schwerlich wird nachweisen lassen. Wegen der Ähren in der Hand dieser Figur, sofern Kora-Persephone mit ihr gemeint ist, vergl. oben S. 418 E. — Diesem Typus gleicht

---

a) Tzetz. ad Hes. O. et D. vs. 32 τὴν Δήμητραν εἰς Ἀθήνας ἐλθεῖν καὶ παρὰ Τριπτολέμου μαθοῦσαν εὑρεῖν τὴν Κόρην δι' Ἐλευσῖνος ἀνερχομένην ἐξ Αἴδου Λευκόπωλον.

b) Die Belege bei Förster S. 45 mit den Anmerkungen.

c) Publicirt von Millingen, Ancient coins of cities and kings pl. 5 No. 7, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II.³ No. 109, vergl. Strube, Studien S. 68 Note 1, Förster a. a. O. S. 263 und Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O. S. 146, wo auch noch einige andere Besprechungen angeführt sind.

No. 3 derjenige einer Münze von Elaea in Aeolis (ΕΛΑΙΤΩΝ) mit dem Bilde der Sabina auf dem Avs. nach Förster a. a. O. S. 263 bis auf den Umstand, daß die Figur rechtshin, die lampsakener linkshin gewendet ist. Allerdings hatte Millin, Suppl. VI. 30, 201 diese Münze nur nach Vaillant citirt, wodurch sie etwas verdächtig wurde, doch giebt Förster an, daß ihm ein Abdruck aus der berliner Münzsammlung vorgelegen habe.

Entfernter verwandt ist mit dieser halb aus dem Boden ragenden Korafigur

No. 4 diejenige einer Gemme, welche Gerhard [a]) nach einem Abdruck publicirt hat, während er (a. a. O. S. 506) angiebt, daß ihm dies Bild auch aus antiken Glaspasten bekannt sei, in denen derselbe Gegenstand sich wiederhole. Die fragliche Figur mit einer langen Ähre in der erhobenen Rechten ragt rechts mit dem halben Leib aus dem Boden, während ihr gegenüber ein bis auf die über seinen Rücken herabhangende Chlamys nackter, im Übrigen durch Nichts charakterisirter Mann sich, die rechte Hand über ihr vorstreckend oder mit derselben nach der Ähre greifend, vorbeugt. Gerhard (a. a. O. S. 577) erkennt in ihm Hermes, welcher der Kora beim Aufsteigen behilflich ist. Vielleicht ist gemeint, daß er sie begrüßt; denn jedenfalls wird man anerkennen dürfen, daß Förster S. 263 mit Recht die Darstellung ungeschickt oder »unglücklich ausgefallen« nennt, wenngleich ein bestimmter Grund, ihre antike Echtheit zu bezweifeln, kaum vorliegen dürfte.

Als das einzige Monument, welches die Anodos der Kora zu Wagen darstellt, bleibt

No. 5, das Relief am linken Ende des Triptolemossarkophags von Wiltonhouse (s. Atlas Taf. XVI. No. 3) übrig [b]). Wenn man nur von dem allerdings behaupteten, aber schon oben (a. a. O.) abgewiesenen Zusammenhange der Anodosscene mit derjenigen der Triptolemosaussendung absieht, so erledigt sich die erstere in höchst einfacher Weise. Allerdings muß zunächst die von O. Jahn [c]) und Brunn [d]) mit leichter Verschiedenheit aufgestellte Deutung der auf dem Wagen stehenden Figur als Selene zurückgewiesen werden, doch wird dies theils durch das von Förster in der Archaeolog. Zeitung von 1875 S. 80 f., theils durch das oben a. a. O. Gesagte ausdrücklich genug geschehn sein, um ein abermaliges Zurückkommen auf diesen Punkt überflüssig zu machen.

Mit Welcker, Gerhard, Stephani, Förster und Wieseler wird man demnach diese Figur für die auffahrende Kora halten dürfen, und es wird sich hauptsächlich um die Erklärung der Nebenfiguren handeln. Da gehn denn die Ansichten zunächst über die Benennung der Figur auseinander, welche dem Wagen der Kora entgegentretend, dem hintern Pferd in den Zügel greift; denn daß dieses und die Absicht, den Wagen zum stehn zu bringen, ausgedrückt und der Sinn der Handlung sei, wird man Förster (S. 265) [e]) schwerlich mit Recht bestreiten. Aber

---

a) Ges. akad. Abhh. II. Taf. LXXX. No. 6.

b) Vergl. oben Cap. VII. Relief 15 Note b. und S. 571 ff., auch Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst II.[3] S. 163 f. und die das. S. 159 f. angeführte Litteratur.

c) Archaeolog. Beiträge S. 59 Note 25 und S. 88 Note 43.

d) Sitzungsberichte d. k. bayr. Akad. von 1875 Phil.-hist. Cl. S. 22 u. S. 25 f.

e) In Übereinstimmung mit Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 50.

grade hieraus ergiebt sich eine, auf den ersten Blick unlösbare, Schwierigkeit, welche dem dieser Figur von Stephani und Förster (a. d. aa. Oo.) beigelegten Namen der Hekate entgegensteht. Hekate hat in der orphischen Poesie, welche grade Förster mit der größten Bestimmtheit als Grundlage des Sarkophagreliefs betrachtet, Kora aus der Unterwelt heraufgeholt (s. oben S. 663) und in dem Vasengemälde del Vasto (No. 1) schreitet sie der aufsteigenden Kora mit zwei Fackeln leuchtend voran. Wie käme sie dazu, hier dem Gespanne der Kora entgegen zu treten und die Pferde zu pariren, anstatt Kora zu begleiten und etwa ihre Pferde zu führen? Dies könnte für die von Brunn und Wieseler, welche Beide, wenngleich natürlich in verschiedenem Sinn, auf die Parallele der in Endymionsarkophagen das Gespann der Selene anhaltenden Figur hinweisen, vorgeschlagene Benennung als »Hora« zu sprechen scheinen. Aber, abgesehn von den von Förster (Archaeolog. Zeitung a. a. O.) richtig hervorgehobenen Verschiedenheiten zwischen jener »Hora« in den Endymionreliefen und der hier in Frage stehenden Person, deren wichtigste ist, daß jene Hora geflügelt, die fragliche Figur hier ungeflügelt ist, also, abgesehn hiervon, bleibt die oben berührte Schwierigkeit bei dem einen wie bei dem andern Namen dieselbe. Denn wenn Wieseler sagt, der Umstand, daß die Figur des Wilton-house-Sarkophags eine Peitsche halte, beweise nur, »daß es sich um eine Roßtreiberin handelt«, und wenn diese dennoch hier den Pferden entgegentritt und dieselben hemmt, so muß man, auch wenn man sie eine Hora nennt, annehmen, diese Lenkerin und »Roßtreiberin« von Koras Gespann sei von dem Wagen vorweg herabgesprungen, um, den Pferden in den Zügel greifend, das Gespann zum stehn zu bringen. Und dann würde doch die neue, gewiß nicht unbedeutende Schwierigkeit entstehn, daß man annehmen müßte, die Hora habe Kora aus der Unterwelt zum Lichte begleitet, was sich nicht allein nirgend bezeugt findet, sondern auch an innerer Unwahrscheinlichkeit, um nicht zu sagen Unmöglichkeit leidet. Wenn aber Wieseler ferner sagt, »daß bei der auffahrenden Persephone zunächst an eine Hora der gewöhnlichen Art zu denken sei, versteht sich von selbst«, so wird es schwer sein zu sagen, wie eine solche Hora der gewöhnlichen Art zu der Peitsche kommen und als »Roßtreiberin« bezeichnet sein sollte. Daß dagegen der Hekate die Peitsche in mancherlei Monumenten gegeben sei, hat Förster (vergl. auch Stephani a. a. O. Note 1) mit Recht behauptet. Und wenn Wieseler das Costüm der Figur des Wilton-house-Sarkophags grade nicht demjenigen entsprechend findet, welches der Hekate in griechisch-römischen Werken gewöhnlich gegeben ist, so möchte, was den griechischen Hekatetypus anlangt, auf die oben S. 597 (vergl. S. 603 f. u. 606) unter No. 6 bis 8 besprochenen Vasengemälde zu verweisen sein. Die Sache wird sich hiernach wohl in der Hauptsache so stellen, wie schon Förster in der Archaeolog. Zeitung a. a. O. S. 81 angedeutet hat. »Je seltener die Anodos der Kora Gegenstand für die bildende Kunst geworden war, desto leichter erklärt es sich, wenn in später Zeit ein Künstler (Sarkophagfabrikant), welcher diese darzustellen hatte, die geläufige Darstellung des Besuchs der Selene auf Erden benutzte«, die das Gespann der Selene hemmende »Hora« wiederholte, sie aber durch Weglassung der Flügel in die für ihn brauchbare Hekate umwandelte und nun durch die Benutzung des vorhandenen Typus in die Unklarheit gerieth, daß er Hekate, welche Kora aus der Unterwelt emporgeleitet hatte — man darf (und entgeht dadurch dem

größten Theile der oben angedeuteten Schwierigkeit) annehmen als Führerin, nicht als Lenkerin der Pferde — zu positiv den Pferden entgegentretend darstellte, so daß es scheint, sie sei diesen von rechts her entgegen gekommen, während ausgedrückt sein müßte, daß auch sie, ihnen vorangeschritten, eben erst Halt macht, und so den Wagen zum stehn bringen will, damit Kora absteigen könne.

Was aber die unter den Pferden gelagerte Figur der Gaea (Tellus) anlangt, über welche Kora emporfährt, wird es sich schwerlich mit völliger Sicherheit ausmachen lassen, ob dieselbe allgemein oder, der orphischen Poesie nach, specieller als »Attika« (Eleusis)[a]) zu fassen ist, wie Förster (S. 265, Arch. Zeitung a. a. O. S. 79) wollte. Daß man Grund gehabt hätte, Attika durch den Kranz von Weinlaub im Haare der fraglichen Figur speciell als »Weinland« zu charakterisiren, wird man Förster wohl kaum zugestehn, wohl aber mit Brunn (a. a. O. S. 22) und Wieseler (a. a. O. S. 164) sagen, daß man zur Charakteristik Attikas eher einen Olivenkranz erwarten sollte. Auch besondere dionysische Beziehungen (Förster, Arch. Zeitung a. a. O. S. 79 u. 80) der weinlaubbekränzten Tellus lehnt der Letztere wohl mit Recht ab und verweist auf andere Monumente wesentlich gleicher Entstehungszeit mit dem Sarkophag hin (Denkm. d. a. Kunst II.² Taf. LXII (sic) No. 796 u. 797), in welchen der Tellus schlechthin als hauptsächliches Attribut der Weinstock gegeben ist. Dagegen wird die Berufung auf »den Mythus, welcher die Anodos der Kora nach Attika verlegt« (Förster, Arch. Ztg. a. a. O., vergl. oben S. 661) wohl kaum mit besonderem Gewicht in die Wagschale fallen.

ELFTES CAPITEL.

Vermischte Monumente.

Nachdem in den beiden vorhergehenden Capiteln die auf die beiden Hauptmythen der eleusinischen Göttinnen bezüglichen Monumente in ihrem ganzen Bestande betrachtet worden sind, bleiben noch einige Kunstwerke übrig, welche, obwohl sie nicht ganz gleichartig sind, doch, ihrer geringen Zahl wegen, in dieses Schlußcapitel zusammengefaßt werden müssen.

Zunächst handelt es sich um ein paar Mythen der Göttinnen, welche in einzelnen Werken von der bildenden Kunst ergriffen worden sind.

1. Demeter und das Roß Arion. Wegen der Münze von Thelpusa in Arkadien mit dem Kopfe der Demeter Erinys auf dem Avs. und dem von ihr mit Poseidon erzeugten Roß Arion (ΕΡΙΩΝ) auf dem Rvs., abgeb. Münztafel VI.

---

a) Stark, De Tellure dea p. 40.

No. 26, vergl. oben S. 318, und für den in der That an Erinyenbildungen erinnernden Charakter des Kopfes mit seinen schlangenartig geworfenen Haaren oben S. 454; neuestens auch Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst II.[3] No. 117. a. S. 165.

Derselbe theilt a. a. O. unter No. 117. b. das Bild einer Gemme der berliner Sammlung (Tölken, Erkl. Verz. III. II. No. 233) mit, welches nach Tölken darstellen soll: »Demeter, das Roß Areion am Zügel führend«. Man braucht nur diesen letztern Umstand zu beachten, um die Erklärung als irrig zu erkennen. Auch Wieseler bezeichnet sie als zweifelhaft und meint, daß, wenn auch die Deutung der weiblichen Figur, wegen der sich unter dem Pferd aufbäumenden Schlange, und weil der als Amulet getragene Stein ursprünglich auf seiner Kehrseite eine Isis mit dem Füllhorn zeigte, möglich sei, das Pferd doch wohl wahrscheinlicher ein gewöhnliches zum Ackerbau dienendes Thier sein werde. Vergl. hiergegen oben S. 508. Weiter aber erklärt Wieseler die Beziehung der weiblichen Figur auf Artemis für wahrscheinlicher als diejenige auf Demeter, da erstere als Rossegöttin bekannt sei und als Tochter der Isis oder Demeter gegolten habe, in welcher Eigenschaft ihr das Schlangenattribut zugekommen sei[a]). Da auch ich diese Erklärung für ungleich wahrscheinlicher halte, als diejenige aus demetreïschem Kreise, kann ich die Gemme an dieser Stelle nur ablehnen.

2. Kora mit Zeus in Schlangengestalt. Silbermünzen (Obolen) von Selinunt, welche Imhoof im Anhange zu Benndorfs Buch über »Die Metopen von Selinunt« S. 77 unter No. 32—36 aufgezählt hat, und von denen zwei der wichtigeren Varianten nach schönen Exemplaren aus der Sammlung des genannten Freundes auf Münztafel IX. No. 27. a. und b. mitgetheilt sind, zeigen auf dem Avs. eine linkshin sitzende weibliche Figur, deren Haupt mit einer Haube (Kekryphalos) bedeckt ist. Ihre vorgestreckte Rechte legt sie an den Leib einer vor ihr aufgerichteten und gegen ihre Brust andringenden Schlange, während sie (Münzt. a. a. O. No. 27. a.) mit der rückwärts erhobenen Linken das Ende ihres dünnen, schleierartigen Gewandes über das eigene Haupt erhebt, oder (Münzt. No. 27. b.) die Linke an die rechte Brust legt, gegen welche sich der Kopf der Schlange richtet. Der Rvs. zeigt außer der Inschrift (ΣΕΛΙΝΟΕΣ oder ΣΕΛΙΝΟΝΤΙΟΝ) den rechtshin stehenden Stier mit bärtigem Menschenantlitz.

Unter den verschiedenen Versuchen der Erklärung dieser Münzen[b]) hat keiner dieselbe Wahrscheinlichkeit, wie derjenige, auf welchen sich auch bei weitem die meisten Gelehrten[c]) vereinigt haben, und welcher hier den von einer ganzen Reihe von Schriftstellern[d]) bezeugten orphischen Mythus, daß Zeus sich mit seiner Toch-

---

a) Vergl. Herod. II. 156, Pausan. VIII. 37. 2. u. 3.

b) Vergl. b. Imhoof a. a. O. S. 80 f. und bei Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst II.[3] No. 97 S. 123.

c) Eckhel, Doct. Num. Vet. I. p. 241, Creuzer, Heidelb. Jahrbb. v. 1836 S. 362, Streber, Üb. d. Stier mit d. Menschengesichte, Abhh. d. k. bayr. Akad. v. 1836 S. 504, Panofka, Von einem ant. Weihgesch. in d. Abhh. d. berl. Akad. v. 1839 S. 22 Anm. 7, Gerhard, Üb. Agathodaemon u. Bona Dea, Ges. akad. Abhh. II. S. 56 Anm. 86 und S. 551 zu Taf. XLVIII. No. 9, Imhoof und Wieseler a. d. aa. Oo.

d) Vergl. bei Lobeck, Aglaophamus I. p. 547 sqq. und bei Wieseler a. a. O.

ter Kora-Persephone in Schlangengestalt vermischt und mit ihr den Zagreus erzeugt habe, dargestellt erkennen. Mit Recht hat dabei Imhoof sowohl an den aus Pausan. VI. 19. 10 erweislichen Dionysoscultus von Selinunt und die durch ganz Sicilien verbreitete Persephoneverehrung erinnert, wie auch darauf hingewiesen, daß die Kora auf den Münzen »ihre vorgestreckte, offene rechte Hand an den vor ihr aufgerichteten Leib der Schlange legt, mehr um das ungestüme Andringen des Thieres zu besänftigen als abzuwehren«. Es ist in der That ein Schwanken zwischen keineswegs sehr energischer Abwehr und zagender Hingebung ausgedrückt, welches in manchen Ledamonumenten seine Parallele findet.

Eine Beziehung der aus Millingens Ancient coins pl. 5 No. 10 in den Denkm. d. a. Kunst II.³ No. 98 wiederholten Bronzemünze von Parion auf denselben Mythus hat keine Wahrscheinlichkeit, wie sie denn auch bisher noch von Niemand angenommen worden ist. Ausreichend erklärt aber ist diese Münze eben so wenig[a]).

3. Einweihung des Herakles und der Dioskuren in die Mysterien von Agrae.

Auch diese von mehren Schriftstellern[b]) mit verschiedenen Varianten berichtete Sage und zwar zumeist auf die von Xenophon[c]) überlieferte Wendung derselben (s. unten) beziehn sich zwei Vasengemälde, ein seit längerer Zeit bekanntes, aus Sta. Agata de' Goti und ein neueren Ausgrabungen in der Gegend von Kertsch entstammendes, nämlich:

A. An einer Amphora (Krater aus Sta. Agata) aus der Pourtalès'schen Sammlung im britischen Museum[d]), s. Atlas Taf. XVIII. No. 19 und

B. An einer Pelike (aus Kertsch) in der kais. Ermitage in St. Petersburg[e]), s. Atlas Taf. XVIII. No. 18,

welche beide von Strube in s. Studien üb. den Bilderkreis von Eleusis S. 49 ff. einer eingehenden Erklärung unterworfen worden sind, welche alle Hauptsachen so gewiß in das rechte Licht gestellt und über so wenige, vergleichsweise untergeordnete Punkte, Zweifel übrig gelassen hat[f]), daß ich mich hier auf einen summarischen Bericht unter Hervorhebung einiger Hauptpunkte und Angabe der wenigen zweifelhaften Nebendinge beschränken darf und muß.

Von den, so gut wie die eleusinischen, der Demeter und Kora gemeinsam[g]) gefeierten s. g. kleineren Mysterien in Agrae heißt es[h]), sie seien von Herakles,

---

a) Vergl. Millingen a. a. O., Gerhard a. a. O. S. 551 No. 9 und Wieseler a. a. O. S. 124.

b) Vergl. Strube, Studien u. s. w. S. 50 f. u. s. unten.

c) Xenoph. Hellenica VI. cap. 3. § 4.

d) (Newton), A catal. of the greek and etruscan vases in the brit. Mus. Vol. II. No. 1331, abgeb. b. Panofka, Antiquités du Mus. Pourtalès pl. 16, wiederholt in der Él. céram. Vol. III. pl. 63. a., Denkm. d. a. Kunst II. No. 112, Gerhard, Ges. akad. Abhh. II. Taf. 81.

e) (Stephani), Die Vasens. d. kais. Ermitage No. 1792 (S. 322 ff.), abgeb. im Compte-rendu etc. pour l'année 1859 pl. 2, wiederholt b. Gerhard a. a. O. Taf. 77.

f) Vergl. für A. auch Wieseler in den Denkm. d. a. Kunst II.³ S. 150 f.

g) S. Schol. Arist. Plut. 845: μυστήρια δὲ δύω τελεῖται τοῦ ἐνιαυτοῦ Δήμητρι καὶ Κόρῃ, τὰ μικρὰ καὶ τὰ μεγάλα. Vergl. auch S. 670 Note b.

h) Schol. Aristoph. a. a. O. 1013: μικρὰ μυστήρια γινόμενα δι' Ἡρακλέα· Ἡρακλῆς γὰρ ἐπιστὰς ἠξίου μυεῖσθαι· ἔθος δὲ ἦν Ἀθηναίοις ξένον μὴ μυεῖν· μὴ βουλόμενοι οὖν λῦσαι τὸ ἔθος μηδὲ ἀπῶσαι τὸν εὐεργέτην ἐπενόησαν μικρὰ μυστήρια εὖ μετάδοτα.

richtiger des Herakles wegen, gestiftet worden, und zwar nach Diodor[a] von Demeter selbst zur Reinigung des Herakles vom Morde der Kentauren. Diesen aber und die Dioskuren, welche nach verschiedenen Quellen mit Herakles zusammen oder nach ihm geweiht wurden, habe Triptolemos geweiht, berichtet Xenophon[b], während bei Anderen Andere (Eumolpos oder Musaeos) genannt werden.

Dieses und insbesondere die xenophontische Version ist die Grundlage beider Vasengemälde, von denen B. die Einweihung des Herakles allein, A. diejenige des Herakles und der Dioskuren angeht.

In beiden Vasengemälden nehmen, in der Hauptsache übereinstimmend mit einander gruppirt, Demeter sitzend und Kora neben ihr stehend[c] die Mitte der Composition ein. In B. ist Demeter durch kalathosförmigen Kopfschmuck[d] und das Scepter[e], in A. nur durch dieses charakterisirt; Kora, in B. bekränzt, in A. wie Demeter barhäuptig, ist in beiden Bildern ausnahmsweise leicht bekleidet, in B. mit ganz entblößter, in A. mit dünn verschleierter Brust[f], beide Male mit der langen Fackel[g] ausgestattet und lehnt sich in B. auf einen dünnen Pfeiler. In B. ist der Demeter der Plutosknabe mit mächtigem, aber leerem Füllhorn beigesellt, in A. erscheint derselbe auf dem Rvs. wieder[h].

In A. sitzt rechts (vom Beschauer) neben Kora Triptolemos auf seinem geflügelten Schlangenwagen, wesentlich so wie in dem Bilde seiner Aussendung No. 50 (Atlas Taf. XVI. No. 16), in dem eleusinischen Relief Atlas Taf. XIV. No. 4, auf den oben S. 581 ff. besprochenen eleusinischen und athenischen Münzen (Münztaf. IX. No. 1 a. b., 2 a. b.) und in der demnächst zu besprechenden cumaeischen Reliefvase (Atlas Taf. XVIII. No. 20). Er hält Nichts in den Händen, mit deren Erhebung er offenbar eine an die Göttinnen, zunächst an Demeter gerichtete Rede begleitet. In B. nimmt seine Stelle eine ganz in ihr Gewand gehüllt dasitzende Frau ein, der gegenüber die von Eros begleitete Aphrodite angebracht ist. Dafür erscheint hier Triptolemos, in kleinerem Maßstabe dargestellt, auf seinem geflügelten Wagen wesentlich eben so wie in den Bildern seiner Aussendung No. 51—53 (Atlas Taf. XVI. No. 13—15) stehend, schwebend über der Gruppe der Göttinnen. Daß hier von einer Scene seiner Aussendung ganz entschieden nicht die Rede sein könne, lehrt, obwohl dies von

a) Diod. Sicul. IV. 14. 21: Δημήτηρ δὲ πρὸς τὸν καθαρμὸν τοῦ Κενταύρων φόνου τὰ μικρὰ μυστήρια συνεστήσατο, τὸν Ἡρακλέα τιμῶσα.

b) Xenophon Hell. VI. 3. 6 läßt Kallias (als Daduchen) zu den lakedaemonischen Gesandten sagen: δίκαιον μὲν οὖν ἦν, μηδὲ ὅπλα ἐπιφέρειν ἀλλήλοις ἡμᾶς, ἐπεὶ λέγεται μὲν Τριπτόλεμος, ὁ ἡμέτερος πρόγονος, τὰ Δήμητρος καὶ Κόρας ἄῤῥητα ἱερὰ πρώτοις ξένοις δεῖξαι Ἡρακλεῖ τε, τῷ ὑμετέρῳ ἀρχηγέτῃ, καὶ Διοσκούροιν, τοῖν ὑμετέροιν πολίταιν κτλ.

c) Vergl. oben S. 513 die Reliefe 15, 17 u. 18.

d) Vergl. oben S. 513 die Reliefe 4, 12 u. 18, S. 520 die Vasenbilder a. und b.

e) Vergl. oben S. 514 die Reliefe 4, 7, 12, 18, S. 521 die Vasenbilder a.—c. f. l. m. o. u. bb. dd.

f) Vergl. oben S. 514 Relief 13 und Strube a. a. O. S. 98 f.

g) Vergl. oben S. 514 die Reliefe 1, 4, 17, 18, 20, 23, S. 521 die Vasenbilder b. n. v. cc.

h) Vergl. Strube a. a. O. S. 54.

Stephani[a], Gerhard[b] und Welcker[c] verkannt worden ist, der bloße Augenschein. Es kann aber weiter keinem begründeten Zweifel unterliegen, daß Triptolemos hier als von seiner Sendung, durch welche und in der er im eigentlichen und thatsächlichen Sinn erst zum Heros der Demeter geworden ist, heimkehrend gedacht ist, und daß sich dieses sehr bestimmt auf die angeführte Überlieferung bei Xenophon beziehe. Alles ist bereit zur Einweihung des Herakles, nur Triptolemos, durch welchen die Weihe vollzogen werden soll, fehlt noch. Aber auch er kommt im entscheidenden Augenblick von seiner Fahrt zurück, und auf ihn sind deshalb die Blicke der Demeter, des Dionysos und des Daduchen neben Demeter (s. unten) gerichtet. Dieser Augenblick, wo eben die Weihe vollzogen werden soll, ist demnach in B. in größter Schärfe, in A. etwas anders, vielleicht nicht ganz so prägnant dargestellt, aber ohne Zweifel eben so wohl gemeint.

In B., wo es sich nur um Herakles' Einweihung handelt, erscheint dieser in leicht erkennbarer Gestalt und durch die Keule in der gesenkten rechten Hand vollends deutlich bezeichnet, links in einem etwas höhern Plan (etwas mehr im Hintergrund), als die Göttinnen. Als Myste ist er bekränzt, wie der Daduchos, mit so kleinblätterigem Laube, daß man gewiß berechtigt ist, von Myrten, dem Laube des demetreïsch-eleusinischen Kranzes[d], zu reden. Als Myste hält er ferner, wahrscheinlich wenigstens, ein Geräth in seiner Linken geschultert, welches, wenn auch nicht in absolut identischer, so doch in sehr ähnlicher Form in A. bei allen drei Mysten wiederkehrt, aber noch nicht mit voller Sicherheit gedeutet ist. »Fackeln« wird man diese Gegenstände mit Strube (S. 55) schwerlich nennen können, »Scepterstäbe« mit O. Müller[e] eben so wenig, denn Scepter sind Stäbe und weder Scepter noch Stäbe kommen in dieser Gestalt wieder vor. Die Bezeichnung als »Eiresione« hat Stephani[f] ohne Zweifel mit Recht abgewiesen. Newton (a. a. O. p. 57) bezeichnet diese Gegenstände in A. als »a kind of fasces ornamented with projecting knobs and probably formed of palm branches bound together«, womit dem Augenschein einigermaßen (mehr aber für B. als für A.) entsprochen sein mag, offenbar aber nicht eher wirklich Etwas gesagt ist, bis man die Verwendung solcher Bündel von zusammengebundenen Palmenblättern im Mysteriencultus nachweist. Einen antiken Namen für ein von den Mysten getragenes Ding, welches sehr füglich in den von Herakles in B., von ihm und den Dioskuren in A. getragenen Gegenständen erkannt werden kann, hat Stephani[g]) bei dem Schol. Aristoph. Equitt. 409 in den Worten aufgefunden: Βάκχον οὐ τὸν Διόνυσον μόνον ἐκάλουν, ἀλλὰ καὶ τοὺς τελοῦντας τὰ ὄργια καὶ τοὺς κλάδους οὓς οἱ μύσται φέρουσι. Strube (S. 56) zweifelt an der Anwendbarkeit dieses Namens auf die hier in Rede stehenden Gegenstände, offenbar weil er diese für Fackeln hält, während Wieseler (a. a. O. S. 151), obwohl er sich nicht bestimmt darüber ausspricht, eher mit Stephani einverstanden zu sein

a) Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 33.
b) Ges. akad. Abhh. II. S. 465, z4.
c) Griech. Götterl. II. S. 640. Vergl. Strube a. a. O. S. 23.
d) Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 44, 57, 1862 S. 59, Strube a. a. O. S. 29.
e) Zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O.
f) Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 91 Note 5.
g) Compte-rendu etc a. a. O. p. 91 Note 7, vergl. p. 115.

scheint. Und in der That könnte sich ein Zweifel kaum so sehr an die Natur der in den beiden Vasenbildern dargestellten Gegenstände knüpfen, als daran, ob der Scholiast von dionysischen Orgien insbesondere oder von Mysterien insgemein reden will und ob in den ersteren besondere, nur hier βάκχοι genannte Zweige oder Zweigbündel gehandhabt wurden, oder auch in anderen Geheimculten, insbesondere auch denen der Demeter und Kora. Und da sich auf diesen Zweifel wohl kaum entscheidend wird antworten lassen, die anderen Deutungen der fraglichen Gegenstände aber, sie mögen so richtig oder so falsch sein wie sie wollen, für die Natur der Träger dieser Gegenstände Nichts beweisen, so muß man darauf verzichten, die fraglichen Personen durch ihre Attributausstattung als Mysten bestimmen zu können, als welche sie sich jedoch, namentlich allerdings in A., ohnehin durch die ganze Natur der dargestellten Handlung ziemlich unzweifelhaft zu erkennen geben und als welche sie, wenigstens in A., auch wohl ziemlich allgemein verstanden worden sind. Daß aber B. von A. nicht wohl abgesondert werden könne, dies zum mindesten möchte Strubes Auseinandersetzung so ziemlich über jeden berechtigten Zweifel erhoben haben.

In A. nun, wo der Herakles von B., und zwar, trotz seiner zart jugendlichen Gestalt, durch die Keule sicher bezeichnet, sich an ähnlicher Stelle in der Composition wie in B. wiederfindet, sind außer und neben ihm die Dioskuren dargestellt, deren einen, rechts, ein vor seiner Stirn angebrachter Stern näher mag charakterisiren sollen, während sein Bruder durch die Responsion bestimmt wird. Auch die Dioskuren sind hier sehr jugendlich gebildet, allein dies gilt von allen dargestellten Personen, Demeter nicht ausgenommen, und ist eine der Eigenthümlichkeiten und Seltsamkeiten dieser Malerei, als deren zweite es hervorgehoben zu werden verdient, daß den drei Mysten die Füße und ein größerer oder geringerer Theil der Beine fehlen, so daß es aussieht mehr noch als wateten diese Personen durch irgend eine undurchsichtige Materie, denn als steckten ihre Füße hinter nicht ausgedrückten Schranken.

Hier nun wird der erstere der Dioskuren (Kastor?) von einer fackeltragenden und bekränzten Figur, welche mit einem kurzen, gegürteten, die ganzen Arme bloß lassenden Chiton und mit hohen Schnürstiefeln bekleidet ist, χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ mit lebhaftem Schritte gegen die Mitte des Bildes herangeführt, wo, jenseits der Kora von links her eine fast genau eben so charakterisirte Figur, welche dem Herakles und dem zweiten Dioskuren vorangeschritten zu sein scheint, wie einen Anruf begleitend den linken Arm erhebt.

Auch diese beiden so gut wie identischen fackeltragenden Figuren erscheinen in diesem Bilde so zart, daß sie von den meisten Erklärern für Frauen gehalten und mit den Namen »Artemis« und »Hekate« oder auch »Athena« und »Artemis« (Gerhard), endlich »Helaeira« und »Phoebe« (Panofka) belegt worden sind. Hier aber dürfte die Vergleichung der, wenngleich nicht absolut identisch erscheinenden, doch ohne allen Zweifel in der That identischen Figur mit den beiden Fackeln in B. links zunächst neben Demeter auf eine ganz andere Erklärung führen. Denn daß diese Figur, wie zuerst Bursian[a]) ausgesprochen hat, männlich sei, hat Strube (S. 23) auch nach meiner Überzeugung mit vollem Rechte behauptet und

a) Litterar. Centralblatt von 1862 S. 394.

gegen Stephani[a]) aufrecht erhalten. Ist sie aber männlich, so kann sie kein Anderer, als ein Priester der Demeter, und zwar der Daduchos sein, woraus dann folgt, daß auch die beiden Parallelfiguren in A. Priester sind, welche, wenn man sich nicht, da es sich um Agrae, nicht um Eleusis handelt, vielleicht besser mit dieser allgemeinen Bezeichnung genügen lassen will, etwa als Daduchos und als Hierophantes bezeichnet werden können.

Wenn hiermit die Handlung in beiden Bildern ihre Erklärung gefunden hat, so bleiben noch einige Einzelheiten in beiden Compositionen zu besprechen übrig. Sehr einfach erledigt sich die Andeutung eines Tempels durch sechs obere Säulenenden mit Capitellen im Hintergrunde von A. als Bezeichnung des Eleusinions zu Agrae, in dem oder in dessen Vorhofe die Handlung vor sich geht, wie übereinstimmend auch von den früheren Erklärern angenommen worden ist. Weniger sicher ist die Bestimmung des Gegenstandes unterhalb der sitzenden Demeter in demselben Bilde. Ein für Kora bestimmter Sitz, wie Strube (S. 47) wollte, kann in demselben nicht erkannt werden, und was hier ein beliebiger Schemel (footstool), von dem Newton redet, sollte, ist auch nicht abzusehn. Möglich, daß Wieseler (S. 152) das Richtige trifft, wenn er diesen Gegenstand für »einen verhüllten Behälter von heiligen Dingen (λίκνον)« erklärt, eben so wie er Recht haben mag, wenn er die neben diesem größern am Boden liegenden kleineren Gegenstände, welche Newton als »marked with diagonal and transverse lines« beschreibt, für die bei der eleusinischen Weihe gebrauchten βίβλοι[b]) hält.

In B. sind noch die in A. nicht vorhandenen Nebenfiguren zu erklären, oder ist vielmehr, da Aphrodite und Dionysos nicht verkannt werden können, die Anwesenheit derselben zu motiviren und dem Aphrodite rechts gegenüber sitzenden Weibe ein Name zu geben. Dionysos und Aphrodite nun haben wir schon in einer Anzahl von Darstellungen der Aussendung des Triptolemos in den eleusinischen Götterkreis verflochten gefunden; vergl. S. 561 f. Sollte man aber, was gewiß nicht unbedingt von der Hand gewiesen werden soll, meinen, daß in diesen Bildern die dargestellte Handlung, eben die Aussendung des Triptolemos, die Anwesenheit dieser Gottheiten wie diejenige des Zeus und der Horen veranlaßt habe, so dürfte für Dionysos mit Strube S. 53 f. zunächst auf das Zeugniß des Aristides[c]) dafür verwiesen werden, daß Dionysos in den Eleusinien zum πάρεδρος der Demeter geworden sei, wobei kein Grund vorliegt, zu zweifeln, daß dies auch von dem Cultus von Agrae gilt. Weiterhin darf man das geltend machen, was Stephani[d]) und Ribbeck[e]) über die Aufnahme des Dionysoscultus in Attika und insbesondere in den Kreis der Demeter und ihrer Culte zusammengestellt haben. Wenn aber auch hiernach noch Zweifel über die Cultusverbindung des Dionysos mit den Göttinnen von Agrae als solchen übrig bleiben sollten, so wird man endlich vielleicht noch, gegenüber der Thatsache, daß es sich hier ja um Herakles' Einweihung handelt,

a) Compte-rendu etc. pour l'année 1862 S. 51 Note 2.

b) Vergl. Hermann-Stark, Gottesd. Alterth. § 56 Anm. 2.

c) Aristid. Eleus. p. 30. Κήρυκες δὲ καὶ Εὐμολπίδαι πάρεδρον Ἐλευσινίαις αὐτὸν (τὸν Διόνυσον) ἐστήσαντο καρπῶν ἔφορον καὶ τροφῆς ἀνθρώποις.

d) Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 116 sq., pour l'année 1862 S. 45.

e) Anfänge u. Entwickelung des Dionysoscultus in Attika, besonders S. 16 f.

an das besonders von Stephani in seiner Abhandlung: »Der ausruhende Herakles« ausführlich behandelte, nahe Verhältniß des Dionysos zum Herakles[a] erinnern dürfen, obgleich dies ein allgemeineres ist, das mit der hier dargestellten Scene insbesondere Nichts zu thun hat. Denn abgesehn von allen Cultusbeziehungen des Dionysos zum demetreïschen Kreise und zu den Mysterien von Agrae könnte ihn seine Theilnahme für Herakles zu eben dieser Scene herbeigebracht haben. Sei dem wie ihm sei, auf jeden Fall ist die von Strube (a. a. O.) mit Recht hervorgehobene wichtige Thatsache zu bemerken, daß es sich bei dem hier dargestellten Dionysos augenscheinlich und unzweifelhaft um den volksthümlichen Gott und ganz und gar nicht um den mystischen Iakchos handelt.

Etwas anders liegt die Sache für Aphrodite. Ihre Verflechtung in den demetreïschen Kreis kann so wenig wie diejenige des Dionysos bezweifelt werden, und ihr Erscheinen insbesondere bei der Aussendung des Triptolemos ist am oben angeführten Orte nachgewiesen und motivirt worden. Für ihre Betheiligung an den Weihen von Agrae dagegen giebt es außer der Pelike von Kertsch kein Zeugniß und Strube hat für seine Behauptung (S. 56), »durchaus mit den kleinen Mysterien in Verbindung gebracht werden müsse auch Aphrodite« keinerlei Beweis beigebracht, denn auch die Berufung auf ihr Erscheinen in dem cumaeischen Vasenrelief, welches athenisch-eleusinische Gottheiten und Priester vereinigt zeigt (s. unten), ist kein Beweis für ihre Verflechtung in die Mysterien von Agrae. Und deswegen ist es auch Nichts als eine unbegründete Vermuthung, daß »ihre Verehrung zu Agrae in gleicher Weise wie bei den Thesmophorien stattgefunden haben« werde, in welchen sie unter dem Namen Kolias als Geburtsgöttin gefeiert wurde. Zu verwundern ist es nicht, daß wir über Aphrodites Hineinbeziehung in die s. g. kleinen Mysterien und über Art und Grund derselben keine bestimmte Rechenschaft ablegen können, da unser ganzes Wissen über diesen Cultus ein sehr beschränktes ist; aber nothwendig ist es, dies ganz offen und bestimmt auszusprechen und nicht irgendwie bemänteln zu wollen.

Und eben so muß man geradezu bekennen, daß wir der in dem Gemälde von Kertsch der Aphrodite gegenüber tief in ihr Gewand gehüllt dasitzenden weiblichen Figur keinen sichern Namen zu geben im Stande sind. Stephani[b]) hat sie Peitho genannt und Gerhard[c]) hat sich dem m. o. w. bestimmt angeschlossen. Dabei ist jedoch nicht zu übersehn, daß diese beiden Gelehrten in dem Bilde der Pelike von Kertsch eine Aussendung des Triptolemos erkennen zu dürfen gemeint haben, bei welcher ja Aphrodite von Peitho begleitet in dem petersburger Vasengemälde (oben S. 558 No. 51 Atlas Taf. XVI. No. 13) inschriftlich bezeugt vorkommt. Ist nun aber die von Stephani und Gerhard befolgte Erklärung des kertscher Gemäldes als hinfällig erwiesen, so muß man weiter gestehn, daß die in ihm in Frage kommende Figur in ihrer eigenthümlich ernsten Erscheinung gewiß Nichts hat, das den Peithonamen für sie zu rechtfertigen geeignet scheinen könnte, und daß sie sich namentlich von der Peitho des angeführten Vasengemäldes mit Triptolemos in der

---

a) Vergl. auch Preller, Griech. Mythol. II.[2] S. 267 ff., Welcker, Griech. Götterl. II. S. 613 f.

b) Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 115.

c) Ges. akad. Abhh. II. S. 421 Note 263 u. S. 465 z[4] (»etwa Peitho«).

auffälligsten Weise unterscheidet, daß sie, um positiv zu reden, einen ungleich bedeutendern und selbständigern Eindruck macht, als in jenem Triptolemosbilde und sonst in manchen anderen Darstellungen die der Aphrodite beigeordnete Peitho. Nun hat Strube S. 49 behauptet: »sie hat ganz den Typus einer τροφός« und hieran anknüpfend S. 57 ausgeführt, er erblicke einen weitern Zusammenhang der Mysterien zu Agrae mit den Thesmophorien in dieser als τροφός erkannten Gestalt. Als solche trete uns daselbst die mit Demeter, Kora und Plutos vereinigte **Kalligeneia** entgegen[a], und er stehe daher nicht an, die betreffende Frauengestalt des kertscher Vasenbildes als Kalligeneia und Amme des Plutos zu benennen. Allein in wiefern und wie so diese Figur den Typus einer τροφός zeige, hat Strube nicht nachgewiesen, nicht einmal angedeutet und so ganz von selbst möchte das schwerlich einleuchten. Ich wüßte wenigstens durchaus nicht zu sagen, welche Züge dieser Figur die Charakteristik einer Amme tragen sollen. Und so lange dieser Vordersatz nicht über allen Zweifel festgestellt ist, kann es auch zu Nichts führen, für diese angebliche Amme nach einem Namen zu suchen oder als diesen denjenigen der Kalligeneia aufzustellen, deren Verhältniß zu Demeter keineswegs so einfach und widerspruchslos ist, wie es nach der von Strube allein citirten Erklärung des Aristophanes bei Photius (Note a.) scheinen möchte[b]. Die Möglichkeit des von Strube angenommenen Zusammenhanges zwischen den Thesmophorien und den Mysterien zu Agrae, auf welchen besonders die Stellung des Plutos neben Demeter und Kora in beiden hinzuweisen scheint, soll hiermit nicht geläugnet werden; bis jetzt aber ist diese Combination noch viel zu wenig sicher befestigt, als daß es gerathen erscheinen könnte, aus ihr die Erklärung für eine aus anderen Gründen schwer zu benennende Figur eines der beiden bisher einzigen Vasenbilder abzuleiten, welche in unzweifelhafter Weise die Mysterienweihe von Agrae angehn.

4. Athenisch-eleusinische Gottheiten und Priester.

Farbiges Relief am Hals einer 1853 bei Cumae gefundenen Hydria aus der Campana'schen Sammlung in der Vasensammlung der kaiserl. Ermitage in St. Petersburg No. 525. S. Atlas Taf. XVIII. No. 20[c].

Die Erklärung dieses dem 4. Jahrhundert und wohl ohne Zweifel attischer Kunst angehörenden Reliefs, in welcher von Früheren[d] vielfach geirrt worden ist, gehört trotz einigen kleinen Schwächen und einigen übrig bleibenden Zweifeln zu den in Methode und Ergebniß erfreulichsten Theilen der **Strube**'schen Studien über den Bilderkreis von Eleusis, deren 2. Capitel (S. 26 ff.) sie bildet. Das Schlußresultat Strubes (S. 45 f.), daß es sich in diesem Relief nicht um die Dar-

a) Aristoph. Thesmoph. 295, vergl. Photius: Ἀπολλόδωρος μὲν τὴν Γῆν· οἱ δὲ Διὸς καὶ Δήμητρος θυγατέρα· Ἀριστοφάνης δὲ ὁ κωμικὸς τροφόν.

b) Vergl. Preller, Griech. Mythol. I.[2] S. 608 Note 2, Welcker, Griech. Götterl. II. S. 504.

c) Nach Compte-rendu etc. pour l'année 1862 Taf. 3, welche Abbildung auch bei Gerhard, Akad. Abhh. II. Taf. 78, früher weniger gut publicirt im Bull. arch. Napol. N. S. III. tav. 4.

d) Vergl. die frühere Litteratur bei Stephani, Compte-rendu a. a. O. S. 39 Note 2; hinzuzufügen ist Stephani selbst a. a. O. S. 39 ff. und Gerhard, Üb. den Bilderkreis v. Eleusis, Akad. Abhh. II. S. 447 ff.

stellung eines mythologischen Vorganges handele, sondern daß dasselbe ein ideal gefaßtes Abbild eines der großen jährlichen Opfer sei, welches den beiden Göttinnen zu Eleusis dargebracht wurde und zu dessen Feier sich die befreundeten athenischen und eleusinischen Gottheiten mit den vier Hauptpriestern von Eleusis zusammengefunden haben, und zwar die letzteren in rein idealer Fassung, als Vertreter ihrer Functionen, nicht weder als heroische, noch als historische Personen, dies Schlußresultat halte ich für unanfechtbar sicher, und brauche kaum daran zu erinnern, daß das Kunstwerk, unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, seiner aesthetischen Kategorie nach an der idealen Darstellung der Panathenaeen im Friese des Parthenon seine vollkommene Parallele findet.

Die ganze Composition umfaßt zehn Figuren, fünf sitzende Gottheiten und fünf stehende, bis auf eine in der Mitte, Kora, Priester, welche schon hierdurch, ähnlich wie die Götter und Menschen im Parthenonfriese von einander unterschieden werden. Der Grund aber dieser Unterscheidung liegt hier wie dort auf der flachen Hand: die Menschen bereiten ein Opfer vor, welches die Gottheiten empfangen oder an welchem sie zuschauend theilnehmen werden. Gegliedert ist diese Composition unter Wahrung einer sehr strengen und sinnvollen Responsion in eine Mittelgruppe von sechs, und zwei, durch merkbare Intervalle abgegrenzte Flügelgruppen von je zwei Figuren, jene der Hauptpersonen, diese die etwas weniger wichtigen Personen umfassend.

Den Mittelpunkt der Mittelgruppe bilden die zwei Göttinnen von Eleusis, Demeter, durch Kalathos und Scepter bezeichnet, sitzend, und die mit einer Fackel ausgestattete Kora, wie mehrfach[a]) neben ihr stehend, beide mit einander im Gespräche begriffen. Zwischen beiden Göttinnen steht am Boden ein ganz kleiner, im Original vergoldeter Altar von tragbarer Form[b]), neben welchem zwei nicht ganz deutliche, kreuzweise gestellte Gegenstände — Reisigbündel nach Stephani, Zweige des θύον nach Minervini u. A., Ährenbündel, wie sie auch der Priester ἐπὶ βωμῷ im linken Arme trägt, nach Strube (S. 39) und zwar diese weitaus am wahrscheinlichsten — angelehnt sind. Es kann wieder keinem Zweifel unterliegen, daß der flammende Altar auf das sich vorbereitende Opfer hinweist, während dessen kleine Form auf künstlerischen, aber nahe liegenden Gründen beruht, da eine größere Altarform die knapp geschlossene Composition unterbrochen und grade im Mittelpunkt eine Lücke hervorgebracht haben würde, wogegen die kleine als Andeutung dessen, um was es sich handelt, genügte.

Den Göttinnen zunächst stehn die beiden wichtigsten Priester, der Hierophant und der Epibomios, jener der vornehmste der eleusinischen Priesterschaft[c]), dieser derjenige, welcher bei dem sich vorbereitenden Opfer die Hauptfunction zu versehn hat. Der Hierophant, welchem die oberste Leitung des Opfers und die Weissagung aus dem Opferthier oblag, wird charakterisirt durch die lange

a) Vergl. oben S. 513 und das so eben publicirte Relief aus dem Asklepieion am Südabhange der Akropolis von Athen in den Mittheilungen des deutschen archaeolog. Instituts in Athen II. Taf. XVIII. S. 243 f. S. auch die beiden gegenständlich am meisten verwandten Vasenbilder Atlas Taf. XVIII. No. 18 u. 19; oben S. 669 f.

b) Vergl. Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1862 S. 41 Note 4.

c) Vergl. die Nachweise bei Strube S. 26.

feierliche Priestertracht der geärmelten und gegürteten Stola, als Mantis durch den Dreifuß hinter ihm und als Priester des Dionysos-Iakchos durch den Thyrsos, welcher in seinem linken Arme lehnt[a]; ob in diesem Sinn auch der Kranz zu deuten ist, mit welchem sein Haar geschmückt erscheint, mag dahinstehn, in sofern Strube (S. 44) einen dem Hierophanten zukommenden Myrtenkranz[b]) zu erkennen meint, während die Zeichnung vielmehr einen Epheukranz erkennen läßt[c]). Daß in dieser Figur Dionysos nicht gemeint sein könne, welchen Stephani u. A. angenommen hatten, ist durch Strubes richtige Bemerkungen (S. 41 f.) nachgewiesen worden.

Dem Hierophanten links neben Demeter entsprechend, steht rechts neben Kora der Epibomios (ὁ ἐπὶ τῷ βωμῷ), der eigentliche Opferer (θύων), charakterisirt vor Allem durch das von ihm am Bein getragene Opferferkel und die im linken Arme gehaltenen Ährenbündel, welche schwerlich als etwas Anderes erkannt werden können und deren Bedeutung als Opfergaben, sowie ihre weitere Verwendung im eleusinischen Cultus Strube (S. 39) nachgewiesen hat. Weiter aber bezeichnet den Opferschlächter seine Tracht, der oberwärts entblößte Körper und das unterwärts fast in schurzartiger Form umgenommene Gewand; vergl. Strube S. 43, welcher auch Stephanis Gedanken an Eubuleus und das durch ihn zu bringende erste Schweineopfer S. 40 f. mit Glück widerlegt hat.

Abgeschlossen wird die Mittelgruppe links durch Triptolemos, rechts durch Athena, welche beide nicht verkannt werden können und welche, wenn ich nicht irre, hier als specifische Vertreter Triptolemos von Eleusis, Athena von Athen gelten dürfen, so daß durch diese beiden Figuren, welche auch sonst, der gemeinsamen Beziehungen zum Ackerbau wegen[d]), einander nahe standen, die Einheit des athenisch-eleusinischen Cultus auf die nachdrücklichste Weise hervorgehoben wird. Daß dabei Triptolemos, welcher in der Weise in seinem geflügelten Schlangenwagen sitzt, welche oben S. 582 zu den athenischen und eleusinischen Münzen (Münztafel IX. No. 1 und 2) aus einer Reihe von Monumenten nachgewiesen ist, hier als der nach seiner Rückkehr von der Weltfahrt göttlich verehrte zu betrachten sei, welcher selbst eigene Tempel hatte, ist schon lange richtig bemerkt worden. Athena ist in Erscheinung und Bedeutung zu unverkennbar, als daß nicht jedes weitere Wort über sie verloren sein würde: höchstens möchte auf den Umstand hinzuweisen sein, daß die Göttin hier, wie in anderen Fällen, wo sie in durchaus friedlicher Eigenschaft auftritt, ohne Aegis dargestellt ist.

In den beiden Seitengruppen erscheint je eine sitzende Göttin mit einer stehenden priesterlichen Figur verbunden.

Die Göttin rechts ist von Niemand als Aphrodite verkannt worden, welche in verschiedenen Darstellungen der Aussendung des Triptolemos bereits in diesem Kreise bemerkt worden ist (oben S. 561), und von deren Beziehungen zu den eleusinischen Gottheiten daselbst im Anschluß hauptsächlich an die von Stephani[e])

a) S. die Belege bei Strube S. 44

b) Vergl. Strube S. 29. Schol. Soph. Oed. Colon. 681.

c) Der Kranz muß im Original sehr undeutlich sein, da Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1862 S. 37 sagt: »im Haar scheint sie einen Kranz zu haben«.

d) Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1862 S. 43.

e) Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 113 sq.

gegebenen Nachweisungen bereits die Rede gewesen ist. Unser Relief und die eben besprochene kertscher Einweihungsvase (S. 674) zeigen auf's bestimmteste, daß diese Beziehungen nicht allein an die Triptolemosaussendung gebunden sind.

Die neben Aphrodite mit zwei Fackeln in den Händen stehende priesterliche Figur, welche Stephani irrthümlich für Artemis erklärt hatte, hält auch Strube (S. 43) für weiblich und erkennt in ihr die Daduchin, welche an der Stelle des dritten (dem Range nach zweiten) eleusinischen Priesters, des Daduchos erscheine. Daß eine mit zwei Fackeln (und zwar sie allein mit zweien) ausgestattete Figur eine passende Vergegenwärtigung der eleusinischen Daduchia sei, kann Niemand bestreiten, und daß eine Daduchin neben dem männlichen Daduchos, wie eine Hierophantin neben dem männlichen Hierophantes[a]), vorkomme, hat Strube nachgewiesen (S. 30). Nichts desto weniger wird sich nicht wohl läugnen lassen, daß diese eine Priesterin neben den drei männlichen Priestern (denn auch die entsprechende Figur links ist männlich) etwas Auffallendes und Anstößiges hat, und das, was Strube (S. 41) zu ihrer Motivirung anführt, nicht eben viel besagt. Aber ist denn diese Figur so entschieden weiblich? Nur eine den Hals umgebende, theilweise erhaltene Perlenschnur scheint eine bestimmt bejahende Antwort zu erheischen, denn das lange Haar, welches ebenfalls dafür zu sprechen scheinen könnte, hat Strube als auch dem männlichen Daduchos wie dem Hierophanten zukommend nachgewiesen (S. 29), und es trägt solches der männliche Daduchos der Pelike von Kertsch (s. oben S. 672 f.). Im Übrigen kann das Costüm, ein ungegürteter kurzer Chiton und Endromiden von einem Jünglinge so gut wenn nicht passender getragen werden wie von einem Weibe, und wenn Stephani, um die von ihm angenommene Artemis zu stützen[b]), auf die »auffallend flache Brust« dieser Figur hingewiesen hat, welche — falls es sich um ein Weib handelt — »vor allen Anderen grade für Artemis« passe, »die man bekanntlich als nur eben reifende Jungfrau und mit fast männlicher Brust zu denken pflegte«, so fragt es sich, ob man daraus nicht den Schluß ziehn dürfte, daß für ein anderes Weib eine so »auffallend flache Brust« wenn nicht unmöglich, so doch unmotivirt sein würde und ob man daraus nicht weiter folgern dürfte, daß es sich in der That doch vielleicht nicht um ein Weib, sondern um einen Jüngling handelt.

Die Seitengruppe links wird von Artemis und dem vierten Priester gebildet.

Über Artemis' Beziehungen zum eleusinischen Götterkreise, von denen, wie von denjenigen der Aphrodite schon oben bei den Triptolemosmonumenten gesprochen worden ist, hat wiederum Stephani[c]) die meisten Zeugnisse zusammengestellt, der hier die Göttin verkannt und, wie Strube (S. 37) dargethan hat, irrthümlich Rhea genannt hat. Dafür, daß hier in der That Artemis gemeint sei, sprechen, außer der in der That unverkennbaren jugendlichen Frische der ganzen Gestalt, ganz besonders die Kreuzbänder, welche außer dem Gürtel ihr Gewand um die Brust zusammenhalten und welche allerdings nicht der Artemis allein, wohl aber vor anderen weiblichen Gestalten zukommen[d]) und von denjenigen, welche

---

a) Vergl. Strube S. 29.
b) Compte-rendu etc. pour l'année 1862 S. 42 Note 5.
c) Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 113 sq.
d) Vergl. Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1860 S. 81.

hier überhaupt in Frage kommen können, was weder von Hekate noch von Amazonen oder Erinnyen gilt, wohl so ziemlich ihr allein. Auffallend auf den ersten Blick ist für Artemis der kalathosförmige Kopfschmuck; wenn aber Strube, um denselben zu belegen, manche sehr bedenkliche Analogie angezogen hat, u. A. die Darstellungen der Artemis Ephesina, die mit der hier in Frage stehenden Artemis Nichts zu thun hat, so ist diesem Mangel durch Wieseler[a]) in ausgiebiger Weise abgeholfen worden. Und somit bleibt ungewöhnlich für Artemis nur das lange Scepter, welches sie in der Linken hält, von dem man doch aber gewiß nicht wird sagen dürfen, daß diese Göttin als Göttin dasselbe nicht führen könne[b]). Hier aber, wo außer der mit ihrer Lanze versehenen Athena und außer der die Fackel haltenden Kora, die anderen Gottheiten, Demeter, Aphrodite und Triptolemos, mit gleichen langen Scepterstäben ausgestattet sind, konnte Artemis nicht wohl ohne ein derartiges Zeichen ihrer Göttlichkeit bleiben, es sei denn, daß man ihr die ihr als Phosphoros ohne Zweifel zukommende lange Fackel zu geben vorgezogen hätte. Das ist aber wahrscheinlich nicht allein deswegen nicht geschehn, weil eine lange Fackel in der Hand der Artemis unmittelbar neben derjenigen, welche der neben ihr stehende Priester hält, künstlerisch sehr ungünstig gewirkt haben würde, sondern auch deshalb, weil eine Fackel bei Artemis neben denjenigen Fackeln, welche Kora und zwei der eleusinischen Priester halten, leicht begriffsverwirrend hätte sein können. Denn die Fackel in Artemis' Hand weist doch auf ein anderes Licht hin, als diejenigen der eleusinischen Gottheiten und Priester.

Was aber endlich den neben Artemis stehenden vierten Priester anlangt, welchen Stephani für weiblich erklärt und als Hekate betrachtet hat, so kann an dem männlichen Geschlecht dieser Figur im Ernste nicht gezweifelt werden. Daß es sich um einen Mann handele, geht, wie dies schon Minervini[c]) und nach ihm Strube (S. 43) bemerkt hat, aus der gesammten Haltung der Figur, aus ihrem kurzlockigen Haar und aus der Art hervor, wie sie das Obergewand umgeworfen hat, wenn man die in der That nicht zu beurteilende Form der dicht verhüllten Brust bei Seite läßt. Für die von Stephani[d]) als weiblicher Putz in Anspruch genommene s. g. »Perlenschnur« im Haare dieser Figur aber hat Strube in dem Kopfputz eines Jünglings in einem im Compte-rendu etc. pour l'année 1860 Taf. 1. (vergl. S. 27 »Blätterkranz«?) publicirten schönen Vasengemälde eine unverwerfliche Parallele beigebracht.

Wenn nun aber diese Figur männlich ist, so bleibt für sie, welche zunächst dem Daduchos neben Aphrodite, weiterhin aber den beiden anderen Personen, dem Hierophanten und dem Epibomios entspricht und ohne allen Zweifel mit diesen zusammengehört, nur der Name des vierten eleusinischen Priesters, des Hierokeryx übrig. Daß für den Keryx so gut wie für den Daduchen die kurze Chitontracht geeignet erscheinen mag, wird man Strube (S. 45) zugeben können, ohne deswegen über die auch von ihm berührte Frage, warum der Keryx als solcher nicht mit dem für ihn natürlichen Attribut, dem Kerykeion, wie der Daduch mit

a) Zu den Denkm. d. a. Kunst II.³ No 156 f.
b) Vergl. auch E. Braun, Bull. dell' Inst. von 1855 p. 4.
c) Bull. arch. Napol. N. S. III. p. 73.
d) Compte-rendu etc. pour l'année 1862 S. 43.

zwei Fackeln, ausgestattet sei, sondern ebenfalls eine, und zwar eine besonders große, auf den Boden aufgestützte Fackel halte, so leicht hinweg zu gehn, wie er es in den Worten thut »die Antwort ist einfach; er ist hier beim Opfer betheiligt, mußte also auch durch ein zum Opfer gehöriges Attribut gekennzeichnet werden«. Nun ja; »beim Opfer gebietet er die εὐφημία« sagt Strube selbst S. 30 und man sieht daher nicht ein, wie er, mit einem auf eben diese seine Function hinweisenden Attribute versehn, nicht hätte als am Opfer betheiligt gekennzeichnet sein sollen, ja, ob man eine Fackel in seiner Hand eine Kennzeichnung nennen kann. Zugeben kann man, daß vom künstlerischen Standpunkt aus die beiden Fackeln des Daduchen rechts hier ein Gegengewicht verlangten, nur daß man damit nimmer beweisen kann, daß durch die Fackel in der einen Hand ein Kerykeion in der andern ausgeschlossen oder zur Bezeichnung der Hierokeryx überflüssig gewesen wäre. Allein, sei dem wie ihm sei: einmal sind wir über die Cultusriten von Eleusis doch nicht so genau unterrichtet, daß wir sagen könnten, die hier gegebene Darstellung schließe den Gedanken an den Hierokeryx aus und weiter wird man doch nicht berechtigt sein, auch wenn man auf diesem Punkte eine Schwäche oder eine Lücke in Strubes Erklärung und Beweisführung anerkennt, daraus einen Grund gegen die ganze, aufs beste in sich zusammenhangende Erklärung abzuleiten oder das Recht, die im Ganzen eben so besonnene wie glänzende Beweisführung zu bestreiten.

ANMERKUNGEN UND EXCURSE

ZUM

VIERTEN BUCH.



ZUM ERSTEN CAPITEL.

1) Zu S. 410. Nachdem im Texte das Hauptresultat der Untersuchung Petersens als richtig anerkannt und aufgenommen worden ist, kann es nicht die Aufgabe sein, in einer Anmerkung seiner Beweisführung schrittweise nachzugehn und einige nebensächliche Punkte in derselben, welche schwerlich ganz in Ordnung sind, zu berichtigen, um so weniger, da P.'s Abschn nicht in erster Linie auf die für uns den Hauptgegenstand bildende Demeter Melaina und Onatas' Verhältniß zu derselben gerichtet ist, als vielmehr auf eine Bekämpfung des von mehren Kunsthistorikern angenommenen »hieratischen Zwanges« als Moment der Retardation in der kunstgeschichtlichen Entwickelung, und da ich auch hier, wie ich dies schon vor Jahren ausgesprochen habe (s. Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. v. 1864, besond. S. 263), mit P.'s Resultat einverstanden oder wesentlich derselben Ansicht bin. Nur auf einen Punkt in P.'s Auseinandersetzung lohnt es sich etwas näher einzugehn, weil dessen ganz allgemeine Fassung möglicherweise eine nicht unwichtige Einschränkung wird erfahren müssen, um völlig richtig zu sein. Auf S. 39 des plöner Programms macht P. gegen die Annahme, die Demeter Melaina mit dem Pferdekopf und den angewachsenen Thieren sei ein Bild gewesen, erstens die große Unwahrscheinlichkeit oder vollends Unmöglichkeit geltend, daß sich die genaue Erinnerung von der Gestalt dieses früh untergegangenen Bildes, selbst durch die Zeiten des verfallenen Cultus sollte erhalten haben. »Zweitens, fährt er fort, stände ein Götterbild wie das beschriebene ohne Beispiel da; dasselbe verstieße namentlich gegen ein Grundgesetz, welches griechische Kunst besonders von aegyptischer unterscheidet. Während nämlich diese den Thierkopf auf den Menschenleib setzt, macht es die griechische bei Mischgestalten umgekehrt, von dem richtigen Gefühle geleitet, daß der Kopf in jedem, auch dem thierischen Organismus das Hauptstück ist, daß also ein Menschenkopf auf Thierkörper eine Steigerung des Wesens ausdrücken kann, unedleres Haupt dagegen auf edleren Gliedern widersinnig ist. Mit einziger Ausnahme daher des Minotauros, der übrigens ja ein bloßes Ungethüm ohne göttlichen Theil, nicht ein menschliches Wesen in Thiergestalt, sondern ein Thier mit Menschengliedern war (?), hat die griechische Kunst bei den verschiedenen mischgestaltigen Wesen Kopf oder Gesicht vom Menschen genommen und meistens je länger je mehr das Thierische solcher Zwitterbildungen vermenschlicht.« Eben diese Grundsätze, und zwar nicht minder allgemein, habe ich selbst früher (Gesch. d. griech. Plastik I.[2] S. 23 f.) ausgesprochen und halte sie in der Hauptsache auch heute noch für richtig. Immerhin aber verdienen die merkwürdigen geschnittenen Steine aus Rhusopulos' Sammlung in Athen Beachtung, über welche Helbig im Bull. dell' Inst. v. 1875 p. 41 berichtet und von denen ich durch seine Güte die folgenden Zeichnungen (von Eichler) mittheilen kann.



Fig. 13. Geschnittene Steine mit thierköpfigen Figuren.

Helbig a. a. O. beschreibt diese Steine, welche linsenförmig, der Länge nach durchbohrt und mit Figuren von primitivem Charakter versehn sind, folgendermaßen:

1. Pietra che rassomiglia al serpentino, trovata sull' isola di Creta: figura vestita di lungo chitone, con testa che pare di cavallo; porta sulle spalle un cervo morto, nel campo due stelle ed una pianta.

2. Corniola della stessa provenienza: figura somigliante che regge sulle spalle un bastone, dal quale dipendono due lioni o pantere uccisi.

3. Cristallo di roccia; trovata a Phigalia: figura di uomo che pare ignudo, in piedi tra due figure somiglianti a quelle incise ne' numeri 1. e 2., ma rappresentate senz' alcun attributo.

4. Impronta di un pezzo oblongo di metallo (ferro calamitato?) perforato d'alto in basso, sul quale è incisa la stessa figura con testa che pare di cavallo, la quale tiene con ambedue le mani un orcio.

Bei genauerer Betrachtung der Zeichnungen, welche aber, wie Helbig brieflich mahnt, mit Vorsicht zu gebrauchen sind, da der Schnitt der Steine sehr roh ist und die Abdrücke an Schärfe zu wünschen übrig lassen, wird sich wohl Jedem ein Zweifel zunächst über die Natur des Kopfes dieser Figuren ergeben. Wenn man denselben bei No. 1 in der That für einen Pferdekopf mit Andeutung der Mähne halten kann, wird man bei No. 4 besten Falls den gebogenen Pferdehals zu erkennen vermögen, während der Kopf dem eines Pferdes durchaus nicht gleicht. Bei No. 3 wird man besser auf jede nähere Bestimmung verzichten und nur die thierischen Formen im Allgemeinen constatiren, während endlich No. 2 im Kopf eher die Formen eines Wolfes, als diejenigen irgend eines andern Thieres erkennen läßt. Weiter aber darf nicht übersehn werden, daß, während die aufrechte Stellung bei allen diesen Figuren der menschlichen entspricht und auch die Handlung und Bewegung menschlich ist, am sichersten bei No. 2, demnächst auch bei No. 1 und 3 auch Oberkörper und Arme, und bei N°. 4 wenigstens die letzteren menschliche Formen zeigen, dagegen die Beine und Füße von sehr zweifelhafter Natur erscheinen und nur bei No. 1 als menschliche mit ziemlicher Bestimmtheit erkannt werden können, während sie bei No. 4 ganz unzweifelhaft thierische Formen zeigen, bei No. 2 undeutlich sind und bei No. 3 sich weder als menschlich noch als thierisch auffassen lassen, es sei denn, daß man an Insekten-(Grillen-) beine denken wollte. Wenn also schon Helbig diese seltsamen Gestalten nicht etwa als Darstellungen der Demeter Melaina betrachtet, sondern sie nur, wegen des Thierhauptes auf im Allgemeinen menschlichem Körper, mit derselben verglichen hat (confrontò), so wird man die nur theilweise menschlichen Beine und die ganz wunderliche Art, wie der Unterkörper und die Gewandung behandelt sind, als weitere Momente der Verschiedenheit zu bezeichnen haben. Allein, so wenig diese Gestalten dazu angethan sein mögen, die einstmalige Existenz eines Bildes der Demeter Melaina, welches aus anderen Gründen in's Fabelbuch geschrieben ist, wiederum wahrscheinlich zu machen, so sehr verdienen sie dem Satze gegenüber Beachtung, daß griechische Kunst niemals ein Thierhaupt auf menschlichen Körper gesetzt habe, ausgenommen bei dem Ungethüm Minotauros. Denn, mag man schließlich die wunderlichen Gebilde erklären wie man will — und für No. 1 und 2, besonders für No. 1 scheint eine Deutung aus dem Kreise der Artemis vergleichsweise am nächsten zu liegen —, für Ungethüme von der Art des Minotauros wird man sie doch wohl in keinem Falle halten wollen. Wollte man sie aber für ungriechisch erklären, so würde es darauf ankommen, ihren Ursprung nachzuweisen und bei barbarischen Völkern deckendere Analogien beizubringen, als welche auf griechischem Boden beigebracht werden können.

2) zu S. 413. Förster, der Raub und die Rückkehr der Persephone S. 100 meint, daß eine Rücksicht auf den Raub und die Rückkehr Koras die Auswahl der Figuren in diesem Relief bestimmt und daß dasselbe in dem religionskundigen Beschauer die Erinnerung an den Koramythus unmittelbar wachgerufen habe. Das Schicksal des Hyakinthos und der Polyboia, welche frühzeitigen Tod erleiden, aber im Olymp Aufnahme finden, entspreche dem der Persephone, und so repräsentire gewissermaßen Pluton mit Aphrodite, Athena und Artemis die κάθοδος oder ἁρπαγή, Demeter mit den Horen und Moiren die ἄνοδος der Kora. Diese Annahmen sind schwerlich gerechtfertigt und gegen den im letzten Satze vermutheten Sinn der Figuren dürfte schon deren Anordnung sprechen: ἡ Δημήτηρ καὶ Κόρα καὶ Πλούτων, ἐπὶ δὲ αὐτοῖς Μοῖραί τε καὶ Ὧραι, σὺν δέ σφισιν Ἀφροδίτη καὶ Ἀθηνᾶ τε καὶ Ἄρτεμις· κομίζουσι δὲ εἰς Οὐρανὸν Ὑάκινθον καὶ Πολύβοιαν. Ganz richtig hat vielmehr schon Trendelenburg (Bull. dell' Inst. von 1871 p. 126) ausgesprochen: Venere e Minerva e Diana conducono Giacinto e sua sorella nel cielo imperochè la presenza di Cerere, Proserpina e Plutone non lasciano dubitare che fosse effigiato il momento, ove Giacinto lascia il Tartaro. Der allgemeinen religiösen Idee nach aber findet sich ja nicht allein

in Hyakinthos und Polyboia eine Paralle zum Koramythus, sondern dergleichen Parallelen liegen mancherlei in verschiedenen Formen vor.

3) zu S. 413. Förster a. a. O. S. 100 und S. 248 meint, die Statue sei durch die beiden Fackeln als Suchende (die verlorene Tochter suchende Demeter) charakterisirt gewesen. Allein dies wird zweifelhaft durch die anderen Beispiele von Darstellungen der Demeter mit zwei Fackeln, denen allen den angegebenen Sinn beizulegen doch wohl schwerlich gerechtfertigt sein möchte. Vergl. im VI. Cap. die Münzen No. 10—12 der Liste und das Verzeichniß der Münzen mit der fackeltragenden Demeter, welches Förster selbst S. 252 mit Note 1 unter Ablehnung der Bezüglichkeit auf die πλάνη Δήμητρος aufgestellt hat, ferner im VIII. das Vasenbild i. Auch daß Kora gelegentlich zwei Fackeln hat (s. Cap. VII. Rel. 2, 3, 6, Cap. VIII. die Vase s.), dürfte zeigen, daß die zwei Fackeln nicht ausreichen, um auf die ζήτησις der Demeter anzuspielen, sondern daß sie noch andern Sinnes sein können, zumal wo es sich um eine Einzelstatue der Göttin ohne Hervorhebung irgend einer Handlung oder bestimmten Situation handelt. Dazu kommt, daß Demeter grade bei der ζήτησις gar nicht selten mit nur einer Fackel dargestellt ist.

4) zu S. 414. Wie es sich mit dem alten Idol auf unter M. Aurelius geprägten Münzen von Neapolis Samariae (Mionnet, Descript. V. 501. 79) verhalte, mag einstweilen dahinstehn. Dasselbe ist hermenförmig gestaltet, mit einem kalathosartigen Kopfschmucke versehn, hält in der l. Hand zwei Ähren, in der r. eine Geißel und steht zwischen zwei Buckelochsen. Ein ganz ähnliches Idol kommt in zwei geschnittenen Steinen der Gemmensammlung der pariser Bibliothek (Chabouillet, Catal. général des camées p. 222 No. 1616 und 1617) vor, von denen der eine durch einen Hrn. Guys aus Syrien mitgebracht worden ist; es fehlen nur die Buckelochsen neben dem Agalma, welches neben den Ähren auch Mohnköpfe in der linken Hand hält. Wenn diese Attribute und der kalathosartige Kopfschmuck auf Demeter hinzuweisen scheinen und z. B. Chabouillet bewogen haben, das Idol mit dem Namen der Demeter zu belegen, so paßt für diese die Geißel oder Peitsche nicht, welche vielmehr auf Hekate hinführt; vergl. Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 50, Förster, Raub und Rückkehr der Persephone S. 205. Sehr stark für diese Erklärung würde das aus Caylus, Recueil d'antiquités T. VI. pl. XLV. No. 1 in Gerhards Ant. Bildwerken Taf. 307 No. 36 und in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 888 wiederholte Idol in einem geschnittenen Steine eintreten, welches im Übrigen demjenigen auf den Münzen von Neapolis Samariae ganz ähnlich ist und, ebenfalls zwischen zwei Buckelochsen stehend, drei Köpfe auf einem Leibe zu zeigen scheint. Aber freilich weiß Jeder, daß dergleichen Abbildungen nicht über den Weg zu trauen ist. Und grade die in Rede stehende muß mancherlei Zweifel anregen.

5) zu S. 419 Note a. Nicht näher bekannt ist eine zweite Vase desselben Malers und Gegenstandes, früher in Canino'schem Besitze; s. Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. S. 217 und Üb. d. Bilderkreis v. Eleusis III. Beilage C. No. n., Urlichs, Der Vasenmaler Brygos, Würzb. 1875 S. 1 No. 2 (D) und S. 8.

ZUM ZWEITEN CAPITEL.

6) zu S. 423. Wenn Petersen, Die Kunst des Pheidias u. s. w. S. 122 Anm. 3 sagt, er wolle wenigstens andeuten, daß »der weite Schooß wie hier« grade bei Demeter, »der gabenreichen Mutter« sich sehr häufig finde, so möchte es in jeder Hinsicht sehr zweifelhaft sein, ob er hiermit Recht hat. Zunächst sind die Analogien und Beispiele, welche er anführt, von fragwürdiger Beschaffenheit; bei »Welcker, Alte Denkmäler I. S. 85« ist überhaupt von etwas Ähnlichem nicht die Rede, das Citat muß also falsch sein; eben so wenig trifft »Müller-Wieseler, D. a. K. II. 84« zu, denn mit dieser Nummer ist die wiener Amymonevase bezeichnet. Ferner ist No. 87 daselbst die als Demeter zweifelhafte Statue, welche oben S. 110 näher besprochen worden ist und welche für den hier in Rede stehenden Punkt, auch wenn man an dem Namen der Demeter festhält, nicht beweist, weil die Figur keineswegs mit besonders »weitem Schooße« dasitzt. Nur bei der Demeterfigur No. 88, einem pompejanischen Wandgemälde, trifft dies zu, denn bei der Statue No. 91 ist die wiederum Nichts weniger als ungewöhnliche Trennung der

Knie jedenfalls dadurch motivirt, daß die Göttin ein attributives Thier auf dem Schooße liegen hat. Ähnliches gilt von No. 330, Gaea, vielleicht Demeter; denn wenn man wirklich annehmen will, daß diese Figur mit mehr als gewöhnlich getrennten Knien sitze, so ist das Motiv hierfür in dem Beutel zu suchen, den Hermes ihr eben in den Schooß zu legen im Begriff ist. Weiter zieht Petersen das. No. 795 an, welche er mit einem ? als Kybele bezeichnet, welche aber, in der That mit weit getrennten Knien sitzend, gewiß nicht Demeter ist, sodann No. 928 (930 im Texte) Tyche (richtiger Wieseler: Fortuna), also nicht Demeter und auch durchaus nicht ungewöhnlich sitzend, und endlich die bei Braun, Vorschule Taf. 36 abgebildete Rhea, welche wiederum mit Demeter Nichts zu thun hat. Erstens also findet sich die von Petersen für symbolisch-charakteristisch erachtete Art des Sitzens bei Demeter zunächst in den von ihm angezogenen Beispielen, weiter aber auch überhaupt nicht »sehr häufig«, sondern sehr vereinzelt, zweitens findet sie sich schon in den von P. angezogenen Beispielen auch bei anderen weiblichen Personen, in der That aber bei noch viel mehren und viel verschiedeneren, als man nach Petersen annehmen sollte, vergl. z. B. die erste der s. g. Thauschwestern im östlichen Parthenongiebel (Michaelis Taf. 6. k., nach Petersen a. a. O. S. 142 Hestia); und drittens wird man nach dem Allen wohl fragen dürfen, ob es ein richtiger und geschmackvoller Gedanke ist, Demeter als »die gabenreiche Mutter« durch einen »weiten Schooß« symbolisirt zu glauben.

7) zu S. 423. Obgleich die Ansicht, daß in der Gruppe zweier Frauen und eines Knaben zwischen ihnen im linken Flügel des Westgiebels am Parthenon Demeter, Kora und Iakchos dargestellt seien, von nicht wenigen Gelehrten getheilt wird, s. die Übersicht bei Michaelis, Der Parthenon S. 180, so sind doch von Petersen, Die Kunst des Pheidias u. s. w. S. 185 f. gegen diese Nomenclatur so erhebliche Bedenken ausgesprochen worden, daß man sie auch dann nicht wird festhalten können, wenn man durch Petersens eigene Deutung so wenig befriedigt ist, wie man durch diejenige Brunns in den Sitzungsberichten der k. bayr. Akademie von 1874 S. 31 die Frage nach der wirklichen Bedeutung dieser Figuren für abgethan erklären mag.

8) zu S. 424. Es handelt sich hier in erster Linie um die eigenthümliche Stellung der fraglichen Figur, das Emporziehn des rechten Beines und die Umfassung des Knies mit den gefalteten Händen, diese Stellung, welche man früher in erster Linie für die Triptolemosdeutung benutzte, indem man diese Art zu sitzen für bäuerisch und eben deswegen für Triptolemos angemessen hielt. Indem Petersen hiergegen S. 251 wohlbegründete Bemerkungen macht, sucht er S. 252 ff. auf eben diese Stellung seinen Beweis für den Aresnamen zu stützen, indem er ihr eine neue Deutung giebt und sie, worin ihm Andere, wie Stark im Philologus Band XXI. 1864 S. 436 vorangegangen sind, in der jetzt allgemein als Ares anerkannten Statue in Villa Ludovisi (Denkm. d. a. Kunst II. No. 250) wiedererkennen will. Die neue Deutung der in Frage stehenden Stellung läuft darauf hinaus, daß in ihr sich »ein Ansichhalten und Niederkämpfen, ein Ringen mit sich selbst offenbare, verschieden nach der Gefühlsregung, die niedergehalten werden soll«. Petersen S. 255, oder wie Flasch, Zum Parthenon-Fries S 11, im Wesentlichen ganz an Petersen sich anschließend, sich ausdrückt: »Der Mensch, welcher diese Haltung annimmt, legt sich eine Fessel an, schnürt sich zusammen; er hält sich selbst mit Kraft an sich.« Für seine Deutung hat nun Petersen ziemlich zahlreiche Beispiele angeführt, welche aber, obwohl uns auch Flasch a. a. O. S. 12 Note 1 auf dieselben verweist, um so weniger als gut gewählt oder für den vorliegenden Fall beweisend anerkannt werden können, je weniger sie sowohl was das Schema an sich als auch was dessen mimische und psychologische Bedeutung anlangt, unter einander gleichartig sind. So liegt eine große Verschiedenheit von der Stellung der Figur am Parthenonfriese vor, wenn die Eileithyia bei Ovid. Metam. IX. vs. 297, indem sie die Geburt der Alkmene hemmt, dasitzt mit übereinandergeschlagenen Beinen und dann das übergeschlagene Knie mit den verschlungenen Händen umfassend: »subsedit . . . dextroque a poplite laevum pressa genu et digitis inter se pectine iunctis«. Diese leicht verständliche, symbolische Zauberstellung, bei welcher das Verschließen des Schooßes durch die über einander geschlagenen Beine und deren Umschlingung mit den Händen das Charakteristische bildet, kann offenbar nicht in einen Topf geworfen werden mit der bequem ruhenden Stellung des Satyrn rechts vom Dionysos im Friese des Lysikratesdenkmals (Denkm. d. a. Kunst I. No. 150. b.), der, auf dem Boden sitzend, das Knie des aufgestützten Beines mit den nicht gefalteten Händen umfaßt, und eben so wenig mit der Stellung des Ares Ludovisi, welche sich von derjenigen der Parthenonfriesfigur dadurch ganz wesentlich unterscheidet, daß auch er das

Bein, dessen Knie er ebenfalls nicht mit gefalteten Händen umschlingt, sondern mit den lose übereinander gelegten Händen ganz leicht und lässig umfaßt, auf seinen am Boden stehenden Helm aufgestützt hat. Die Parthenonfriesfigur dagegen, indem sie mit den gefalteten Händen das Knie des freischwebend heraufgezogenen Beines umfaßt, ersetzt auf diese Weise, wie Petersen S. 251 ganz richtig sagt, den Mangel einer Rückenlehne an seinem Stuhle gewissermaßen dadurch, daß sie das Gewicht des Oberkörpers durch dasjenige des Beines balancirt, während das andere, über einen Stab geschlagen, auf diesem schwebend erhalten wird. Ähnliches ergiebt sich, wenn man die übrigen von Petersen angeführten Beispiele mit einander vergleicht, was hier im Einzelnen durchzuführen zu weitläufig sein würde. Es ist ein vergebliches Bestreben, alle diese Fälle, welche im Schema, wenn auch äußerlich scheinbar nur wenig, aber immerhin viel stärker als Petersen es anerkennen möchte, dagegen innerlich, mimisch und psychologisch sehr beträchtlich von einander verschieden sind, auf ein und dasselbe Grundprincip zurückführen zu wollen. Wenn man ohne Bedenken als richtig anerkennen kann, wenn S. 256 gesagt wird, dies Schema — d. h. genauer gesprochen dasjenige in einigen der angeführten Beispiele, am augenscheinlichsten bei dem Satyrn im Friese des Lysikratesmonumentes, nicht dagegen in anderen — könne auch dasjenige der Ruhe sein, so muß man in Abrede stellen, daß mit Recht hinzugefügt werde: »aber nur derjenigen, welche durch das Gleichgewicht entgegengesetzter Strebungen entsteht, einer gespannten, so zu sagen unruhigen Ruhe und eine passende Art zu ruhen für Wesen, deren Natur eigentlich der Ruhe widerstrebt«. Es muß ferner in Abrede gestellt werden, daß diese Deutung mit Recht auf den Ares Ludovisi und zugleich auf die Parthenonfriesfigur als Ares, den »ungestümen und unbändigen, dem immer Streit und Kampf gefällt, den unbeständigen ἀλλοπρόσαλλος« angewendet werde. Den Ares Ludovisi hat Petersen nicht allein falsch verstanden, was er von mir behauptet, sondern augenscheinlich falsch geschildert. Nicht »bereits gefaßt« hat derselbe sein Schwert, sonst könnte er es nicht in der Linken halten, auf welcher die Rechte ruht, sondern er hat dieses allein in der Hand behalten, als er alle seine anderen Waffen ablegte. Und ganz gewiß schweifen nicht »mit dem Blick diesem Jünglinge die Gedanken hinaus zu Kampf und Sieg«, denn seine Blicke schweifen überhaupt nicht hinaus, sondern sind etwas gesenkt und in kurzer Entfernung auf den Boden gerichtet, und sein Gesichtsausdruck ist bei voller Ruhe leicht sentimental, träumerisch, ein Spiegel der Einwirkung des Eros, der ihn zur Entwaffnung getrieben hat, auf sein Gemüth. Und wenn deshalb schwerlich mit Recht von einem »Thatendrange, der ihn forttreibt,« gesprochen werden kann, da die ganze Figur Abspannung, Ausruhen, Träumerei athmet, so ist es einfach positiv verkehrt, wenn gesagt wird, dieser Thatendrang spiegele sich »in dem Ringen des Knies gegen die Hände ab«. Denn hiervon kann für Niemand, der halbwegs zu sehn versteht, bei der überaus losen Haltung der Hände und der schlaffen Spannung der Armmuskulatur auch nur entfernt die Rede sein. Nein, der Ares Ludovisi ruht nicht in einer »gespannten, unruhigen«, momentanen Ruhe; hat er ja doch nicht allein Helm und Schild abgelegt, sondern auch die Beinschienen abgeschnallt, welche, nicht ganz fertig ausgearbeitet, rechts und links neben ihm an seinem Felsensitze lehnen. Der Ares Ludovisi ruht in längerer, durchaus bequemerer Ruhe, versunken, gebändigt unter der Macht des Eros. Dies ist der etwas epigrammatisch zugespitzte Gedanke dieser auf lysippische Schule zurückgehenden Erfindnng, welche in den verschiedenen Darstellungen des ermatteten oder von Eros gebändigten Herakles von Lysippos selbst ihre schlagende Parallele findet. Zu der Parthenonfriesfigur aber bildet der Ares Ludovisi keine Parallele, weder dem Schema noch folglich der Bedeutung nach. Denn die Parthenonfriesfigur, und das ist die Summe der oben ausgezogenen, soweit sie sich an das Thatsächliche hält, richtigen Beschreibung Petersens, schildert einen Jüngling, welcher sich beim Dasitzen für den Mangel einer Lehne einen diese ersetzenden Stützpunkt in dem mit den gefalteten Händen umfaßten Knie seines ununterstützten Beines sucht, in einer Stellung, welche selbst bei längerem Dasitzen leidlich bequem, aber Nichts weniger als würdevoll und gehalten ist. Von diesem Punkte wird die Deutung der Figur ausgehn müssen, welche, wenn sie in Ares das Richtige getroffen haben sollte, auf keinen Fall bereits richtig begründet ist. Denn auch ein weiterer Umstand, auf welchen sich die Erklärung der Figur als Ares stützt, unterliegt doch wohl noch etwas mehr dem Zweifel, als Petersen S. 257 f. und Flasch S. 12 f. annehmen. Beide verweisen auf das Stabende, über welches die Figur ihr linkes Bein geschlagen hat und ergänzen dasselbe zu einer Lanze, welche, mit dem untern Schaftende den Boden berührend (dies versteht sich unter allen Umständen von selbst), in ihrer Fortsetzung »zwischen

den Beinen durch über eine, wahrscheinlich die linke Schulter fortlaufend gedacht werden kann« (P.). Wenn Petersen dem hinzufügt: »scheint die Verlängerung nicht dahin zu führen, so ist die Biegung zu bedenken«, so mag er damit Recht haben, ein elastischer Lanzenschaft kann ohne übermäßige Biegung der Richtung nach so in die Figur hineingezeichnet werden, daß den Voraussetzungen P.'s und Fl.'s genügt wird. Und ferner ist zuzugestehn, daß für eine Lanze diese Lage wahrscheinlicher sei, als für ein Scepter oder auch einen Thyrsos, da sie ein Geräth, kein geheiligtes Attribut oder Abzeichen der Würde ist. Aber eine Schwierigkeit, welche Fl. ganz verschweigt, P. erwähnt, ist bei dieser Annahme größer, als P. sie veranschlagt hat, nämlich, daß »weiter oben, namentlich an den Gewandfalten keinerlei Spur von ihr zu finden ist«. Diese, ein durch die Lanze bewirktes Verschiebungsmotiv in der Gewandung, müßte aber höchst wahrscheinlich vorhanden sein. Auch bleibt die Lage der Lanze zwischen den Oberschenkeln problematisch, wenn man erwägt, wo und wie sie in derselben, und zwar bei der ziemlich starken Biegung nicht ganz leicht, drücken müßte. Wenn Petersen in einer Note hinzufügt: »so hält ihren Speer die schon erwähnte Poine«, nämlich auf der Unterweltsvase von Altamura Mon. dell. Inst. Vol. VIII. tav. 9, so ist dies sehr ungenau; denn diese Poine hat die Lanze nicht zwischen den Beinen und legt nicht den einen Fuß auf das untere Schaftende, sondern sie verläuft oberhalb beider Beine von unten rechts nach der linken Schulter der Figur, eine ganz natürliche Lage, in welche auch der Speer der daneben stehenden Poine kommen würde, wenn diese sich so, wie sie dasteht, niedersetzen würde. Und eben so hat der Odysseus in dem Vasenbilde Mon. dell' Inst. VI. tav. 20, wie P. selbst richtig sagt, zwei Lanzen im Arme, aber nicht zwischen den Beinen. Die Parthenonfriesfigur bleibt aber auch in diesem Punkte singulär, und es wird sich ernstlich fragen, ob der Stab, auf welchen sie das linke Bein legt, nicht ein kurzer war, der auf dem Sitze des Sessels sein Ende fand, also keine Lanze, also auch kein Argument für Ares. Wen die Figur sonst darstelle oder darstellen könne, wenn sie sich als Ares nicht halten läßt, ist hier zu untersuchen nicht der Ort; das kann ohne ein nochmaliges Eingehn auf die ganze Götterversammlung des Parthenonfrieses nicht geschehn.

9) zu S. 426. In Betreff der von Gerhard (Üb. d. Bilderkreis von Eleusis II., Ges. akad. Abhh. II. S. 345 f. Anm. 63. b.) getheilten Meinung Welckers, Gr. Götterl. II. S. 552 (vergl. Alte Denkm. V. S. 113), daß in zwei Figuren aus dem Friese des Erechtheion, Frauen mit erwachsenen nackten Knaben auf den Knien (abgeb. b. Schöne, Griech. Reliefs aus athen. Sammlungen Taf. I—IV. No. 2 und 6) »mehrmals wiederholt die Mutter (Demeter) mit dem Sohn (Iakchos) auf dem Schooße« zu erkennen sei, hat bereits Schöne a. a. O. Spalte 14 auf das äußerst Mißliche einer solchen, durch keine sichern Gründe unterstützten Ansicht hingewiesen, welche in der That als gänzlich unwahrscheinlich auf sich beruhen mag.

10) zu S. 427. Nur Bötticher in seinem Verzeichniß der Abgüsse ant. Kunstwerke in Berlin 2. Aufl. S. 71 f. behauptet, der Augenschein überzeuge, daß in diesen Gestalten keine göttlichen Wesen gegeben seien; nur menschliche Persönlichkeiten erkenne man, und zwar Priesterinnen der Demeter und Kora. Allein er stützt diese Behauptungen, abgesehn von seiner Gesammtauslegung des Reliefs als des Ehrenmahles eines »athenischen Heerdknaben« auf Gründe, welche er gegen die Demeter im Parthenonfriese vorträgt, das Fehlen eines Kalathos, eines Schleiers, Diadems, von Ähren und Mohn bei der Figur rechts, das bloße Scepter und »das ungöttliche, für ein Weib auffallend kurz gepflegte Haar« bei der Figur links. Über die »Heerdknaben«-theorie vergl. Cap. IX. Plast. Monumente B. Wenn man überall Demeter läugnen wollte, wo sie keinen Kalathos trägt, so würde Weniges nachbleiben und würde man die allersichersten Monumente aller Kunstgattungen streichen müssen, und was den Schleier betrifft, genügt es, auf die unbestreitbaren Demeterdarstellungen der Triptolemosvasenbilder (Atlas Taf. XV. und XVI) und auf die auf Taf. XIV. vereinigten Monumente zu verweisen, um zu zeigen, daß der Schleier sich nur selten und erst in der spätern Kunst, und auch da nicht oft, bei Demeter findet. Doch lohnt es nicht auf dergleichen bodenlose Behauptungen näher einzugehn.

11) zu S. 429. Wenn Gerhard, Üb. den Bilderkreis v. Eleusis II., Ges. akad. Abhh. II. S. 359 davon redet, die fortgeschrittene Kunst habe den Unterschied von Mutter und Tochter »nicht ganz aufgeben« können, so kann ich die hierin liegende Anschauung, als sei die Unterscheidung der beiden Göttinnen in der archaischen Kunst weiter gegangen, als in der vollendeten, anstatt in dieser erst allmählich ausgebildet zu werden, in keiner Weise für die richtige halten, finde auch in den von Gerhard selbst als ältere aufgeführten und in der Art, wie er sie be-

leuchtet, Nichts, wodurch der in Rede stehende Satz auch nur entfernt gerechtfertigt würde. Auch dem kann ich nicht beistimmen, daß Gerhard a. a. O. S. 394 Anm. 155 aus dem reichlichen Beiwerke der Statuen des Damophon den Zweifel ableitet, ob der Künstler seine Cultusbilder durch sprechenden Ausdruck unterschieden habe. Dies reichliche Beiwerk ist feierliche Ausstattung der Tempelbilder und hat mit deren eigenem Ausdruck Nichts zu thun; was sollte man sonst vom Zeus des Phidias urteilen?

12) zu S. 429. Offenbar nur so kann man sich verständigerweise die Sache technisch denken; eine Herstellung des Gewandes allein aus Holz als Überzug eines darunter geborgenen marmornen Körpers oder Kernes, wie sie Gerhard, Üb. d. Bilderkreis v. Eleusis II., Ges. akad. Abhh. II. S. 393 Anm. 153 anzunehmen scheint, während er das. S. 394 Anm. 155 von der »oberwärts aus Holz gearbeiteten Despoena« redet, ist nicht allein technisch höchst unwahrscheinlich, völlig zwecklos und ohne jegliche Analogie, sondern dürfte auch mit dem Wortlaute von Pausanias' Zeugniß: ἡ Σώτειρα τὰ ἐσθῆτος ἐχόμενα ξύλου πεποίηται, welches doch bedeutet. »die Soteira ist, so weit die Gewandung reicht, von Holz gemacht«, schwer in Einklang zu bringen sein.

13) zu S. 430. Verwandt, nicht gleich, sind die Verbindungen des Hyakinthos mit Apollon in der Hope'schen Gruppe, Denkm. d. a. Kunst II. No. 139, des Giganten mit Athena in der Gruppe das. No. 231 und den verwandten, der Tritonide mit Athena das. No. 233, des Priapos mit Aphrodite das. No. 261, der Elpis oder Aphrodite mit Dionysos das. No. 372, insbesondere auch, um nicht die Beispiele, zu denen man auch die Hebe neben der Hera Polyklets rechnen kann, unnöthig zu häufen, des Asklepios mit der Eileithyia in der von Kekulé in den Ann. dell' Inst. von 1864 tav. d'agg. G. publicirten und p. 108 sqq., besonders p. 116 gewiß richtig erklärten Gruppe, wenn man diese Kunstwerke Gruppen nennen darf und sie nicht richtiger als Statuen mit attributiven menschlichen Nebenfiguren nennen muß, wie andere thierische attributive Nebenfiguren bei sich haben.

ZUM DRITTEN CAPITEL.

14) zu S. 443. Mit der Stephane geschmückt erscheint Demeter nur in den Münzköpfen Cap. IV. Münztafel VII. No. 8 und 32, von denen No. 8 spät ist, während bei dem Kopfe der metapontiner Münze No. 32 die Stephane fast verschwindend klein erscheint; ferner in der Bronzestatuette von Strawbery-Hill Cap. V. No. 4, in dem Sarkophag von Wilton-House Atlas Taf. XVI. No. 3, in den Gemmen Gemmentafel IV. No. 2 und 7, in der S. 419 unter f. (Cap. IX. No. 45) verzeichneten Vase und in den Cap. VIII. unter k—o, q, r, u, v angeführten Vasenbildern, endlich bei der in ihrer Bedeutung zweifelhaften ehemals Rondaninischen Statue, von der oben S. 110 f. und S. 444 gesprochen worden ist. Daß von diesen Monumenten aus verschiedenen Gründen, auf welche hier nicht näher eingegangen zu werden braucht, nicht ein einziges als maßgebend für die Bildung der Demeter bezeichnet werden darf, wird wohl Niemand bestreiten.

15) zu S. 449 Note a. Erst jetzt bei der Correctur des Textes (so sind die Verhältnisse des Sortimentsbuchhandels in Leipzig!) kommt mir das seit 1872 erscheinende Werk: Monuments grecs publiés par l'Association pour l'encouragement des Études grecques en France vor die Augen, in dessen zweitem Hefte (1873) der Kopf auf Taf. 1 in doppelter Ansicht zu einem Aufsatze von Heuzé: Recherches sur les figures de femmes voilées dans l'art grec abgebildet ist. Eine äußere Beglaubigung der Bedeutupg des Kopfes fehlt: daß ihm aber aus inneren Gründen der Name der Demeter mit Recht beigelegt wird, hat Heuzé mit guten Gründen dargethan, indem er das in diesem wehmüthig gestimmten Antlitz gegebene jüngere Demeterideal mit Feinheit analysirt. Der Kopf, obgleich in den Haaren etwas strenger behandelt, als derjenige der Statue von Knidos, kann doch nur diesem an die Seite gestellt werden, mit welchem er auch äußerlich in der Art der Verschleierung übereinstimmt, und dem er an Schönheit so ziemlich gleich zu schätzen ist. Auch er hat, wie der knidische Kopf, einer Statue angehört, in deren Rumpf er, ähnlich wie jener, eingelassen gewesen, die selbst aber verloren ist; mit Sicherheit kann man deswegen auch nicht behaupten, daß diese Statue die Göttin sitzend darstellte; allein nach der Haltung des leise

gesenkten und nach links geneigten Kopfes und nach seiner Stellung zum Halse wird man dies für wahrscheinlicher erklären müssen, als daß die Figur eine stehende war. Trifft diese Vermuthung das Richtige, so würde in dieser Statue das bisher vermißte zweite Exemplar der ersten Reihe der Demeterstatuen wenigstens als vorhanden gewesen, wenngleich jetzt verloren, zu verzeichnen sein.

— — — —

ZUM FÜNFTEN CAPITEL.

16) zu S. 455. Eine völlig kritiklose Zusammenstellung der in den verschiedenen Museen Europas unter dem Namen der Demeter aufgestellten Statuen bietet Clarac, Mus. de sculpt. Vol. III. von pl. 424 an, doch würde man ihm Unrecht thun, wenn man dies Sammelsurium dem Herausgeber und nicht vielmehr dem Plane seines Werkes zuschriebe, alle Statuen so zu geben, wie sie in den Sammlungen stehn und benannt sind. Es muß dem gegenüber rühmend anerkannt werden, daß Clarac in seinem Texte Bd. III. S. 100 ff. sich in Betreff der Nomenclatur sehr kritisch verhält und sich der Mehrzahl der mit dem Demeternamen belegten Statuen gegenüber höchst skeptisch ausspricht. Allerdings geht einerseits seine Skepsis trotzdem noch nicht weit genug, und andererseits hat er wichtige Typen und Typenclassen nicht erkannt; allein immerhin wird man zugestehn müssen, daß die spätere Kritik Gerhards in seiner zweiten Abhandlung über den Bilderkreis von Eleusis (1863) in s. Ges. Abhh. Bd. II. S. 395 Anm. 156 ff. Nichts weniger als einen Fortschritt gegenüber derjenigen Claracs bezeichnet, daß vielmehr Gerhard, welcher sich früher (1828) in seinem Prodromus mythol. Kunsterklärung S. 73 Anm. 22 viel vorsichtiger und zurückhaltender aussprach, sich (so namentlich in der Anm. 167) gegenüber den massenhaften modernen Ergänzungen, auf welchen allein der Demetername der meisten Statuen beruht, gläubiger verhält und öfter hat täuschen lassen, als dies billigerweise erlaubt ist, so daß man seine Abhandlung, zum mindesten was die Kritik der Statuen anlangt, durchaus nicht als eine förderliche Vorarbeit zu diesem Capitel bezeichnen kann. Auch im Übrigen bietet die moderne Litteratur kaum Etwas, das man so nennen könnte, und das hier zusammenfassend verzeichnet werden müßte. Was über die einzelnen Statuen geschrieben ist und Beachtung verdient, ist seines Ortes in den Noten angegeben.

17) zu S. 459. Über marmorne Votivrinder, welche neben dergleichen Votivschweinen im Temenos der Demeter und Kora in Knidos gefunden worden sind, vergl. Newton, Discoveries at Halicarnassos, Knidos and Branchidae p. 422. Eines dieser Votivrinder ist in dem zugehörigen Atlas pl. 58. Fig. 4 abgebildet und diese Abbildung läßt es zweifelhaft erscheinen, ob Newton mit Recht von »calves« redet. Eben so zweifelhaft ist, ob derselbe mit Recht diese Votivrinder (Kühe) auf Kora bezieht, indem er sich auf den bekannten Cultus von Kyzikos beruft, wo der Kora eine schwarze Kuh geopfert wurde. Denn abgesehn von dem von Newton selbst angezogenen Cultus von Hermione, von dem Pausan. II. 35. 5 sq. ausführlich berichtet und in welchem das Kuhopfer der Demeter Chthonia, nicht der Kora galt, werden sich die im Texte berührten allgemeineren Beziehungen des Rindes zu Demeter nicht läugnen lassen und ihnen wird hier eine größere Bedeutung beizulegen sein, als den Gebräuchen irgend eines localen Cultus.

18) zu S. 460. Wegen der ehemals Rondaninischen Statue bei Guattani, Mon. ined. 1787 Novembre tav. 2 = Clarac, Mus. de sculpt. pl. 433 No. 786 = Denkm. d. a. Kunst II. No. 87. vergl. oben S. 110. — Gerhard in seiner 2. Abhandlung über den Bilderkreis v. Eleusis (Ges. akad. Abhh. II.) S. 397 Anm. 165 sagt: »Das Rind .... findet sich ihrer (der Demeter) Darstellung nur selten beigesellt, ist jedoch hier und da vorzufinden, so zugleich mit dem Schweine neben einer sitzenden Ceres aus Marmor (im Colleggio Romano).« Helbig hat die Güte gehabt, mir über diese angebliche Statue brieflich folgende Auskünfte zu geben: 1) d. d. 25. Mai 1876, daß sie in den jetzt zugänglichen Räumen des Colleggio Romano vergeblich gesucht werde, möglicherweise aber in die Magazine verwiesen sei, und 2) d. d. 28. Mai 1876: »Im Museum Kircheriano befindet sich nur eine Figur, auf welche sich möglicherweise die Gerhard'sche Notiz beziehn kann. Diese stellt aber nicht Demeter, sondern Fortuna oder Abundantia oder Foecunditas oder einen Synkretismus dieser Gottheiten dar. Rohe Marmorfigur, m. 0,32, Göttin auf Thron sitzend mit gegürtetem Chiton, in der L. Füllhorn, in der R.

Steuerruder, auf dem Schooße ein nacktes Kind haltend; an der l. Seite des Thrones ist ein Rind herausgearbeitet.« — Hiernach wird es sehr wahrscheinlich, daß Gerhard die sonst von ihm unerwähnt gelassene Ince-Blundell'sche, früher Mattei'sche Statue gemeint, aber deren Aufbewahrungsort falsch angegeben hat.

19) zu S. 462. Ohne Zweifel wird man noch mehre Repliken dieses Typus auffinden, nachdem auf seinen Charakter und seine Bedeutung die Aufmerksamkeit gelenkt ist: wie denn z. B. Gerhard in dem Verzeichniß der Bildhauerwerke des k. Mus. in Berlin (Berl. 1861) S. 6 in der Anmerkung zu der Beschreibung der Statue No. 8 unseres Verzeichnisses von einer Wiederholung derselben redet, welche »auf einer Loggia im Palast Spada gestanden haben soll«. Dagegen habe ich oben S. 117 Note b. die Statue No. 74 im Braccio Nuovo des Vatican irrthümlich zu dieser Reihe gestellt.

20) zu S. 463. Den Hauptanhalt dieser Datirung bieten die schon oben S. 427 mit dem eleusinischen Relief zusammengestellten Kunstwerke, unter denen hier die Eirene nach dem ältern Kephisodotos in erster Linie hervorgehoben zu werden verdient. Denn sie wiederholt die capitolinische Demeterstatue fast in allen Stücken, nur daß die letztere durchweg strenger erscheint, als die auf den Ol. 101. 2 durch Timotheos erneuerten Cultus der Eirene zurückzuführende Statue des Kephisodotos. Diese kann also das Vorbild für den in Rede stehenden Demetertypus nicht gewesen sein, wohl aber hat das umgekehrte Verhältniß große Wahrscheinlichkeit. Grade der Künstler, dem die Aufgabe wurde, Eirene in Verbindung mit dem Plutoskinde (φέρουσα Πλοῦτον παῖδα Paus. I. 8. 2) darzustellen, mußte sich zumeist auf den Kreis der Demeter hingewiesen sehn, in welchem die Verbindung der mütterlichen Göttin mit dem Kinde Plutos ursprünglich mythologisch begründet ist, s. Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 105 und oben S. 506, 516 f. Und kaum irgend ein Typus einer großen Göttin konnte an sich geeigneter scheinen, als derjenige der Demeter, um aus ihm die Gestalt der Eirene abzuleiten, war doch keine andere Göttin so tief wie Demeter an den Segnungen des Friedens interessirt und in sich, ihrem Wesen und Begriffe nach so friedselig wie sie. Eine solche Ableitung des Eirenetypus aus demjenigen der Demeter scheint denn in der That hier vorzuliegen, und mit ihr wird sich auch das stilistische Verhältniß der capitolinischen Demeter und der münchener Eirene vollkommen vertragen.

21) zu S. 465 Note b. Während der Correctur dieses Bogens erhielt ich folgende Zuschrift des Hrn. Dr. Th. Schreiber d. d. Rom 13. Juni 77: »Heute gelang es mir, die Antiken im Hofe des Palazzo Torlonia auf Piazza Venezia zu besichtigen. Ich fand daselbst unter anderen Statuen die gesuchte Clarac 430. 776 (= Cavaceppi, Racc. III. 36, Marmi scolpiti Torlonia I. 2. No. 12) und notirte mir: ergänzt an dem zugehörigen Kopfe, der Porträtzüge des 3. Jahrhunderts hat (Augensterne angegeben), Nase und Lippen. Neu auch die rechte Hand mit dem größten Theile der Fackel, von der jedoch ein am Gewande haftendes Stück alt scheint, auch beweisen die Haltung des Armes und zwei Stützenreste am Gewande, daß hier ein ähnlicher Gegenstand vorhanden sein mußte. Die linke Hand schien mir nur geflickt, also das Wesentliche alt, das Gewand vielfach ausgebessert. Überlebensgroß, geringe Arbeit.«

22) zu S. 468. Die in manchen Stücken (wie weit kann man bis jetzt nicht sagen) verwandt erscheinende Statue, welche Clarac, Mus. de sculpt. pl. 424 No. 755 als in der »Galérie de Florence« befindlich wiedergiebt, über welche aber auch ihm nach seinem Text Vol. III. p. 105 nähere Angaben fehlen, ist gegenwärtig nicht aufzufinden. Herr Dr. Dütschke, welcher die florentiner Antiken genauer kennt, als die meisten anderen Fachgenossen, schreibt mir in Beantwortung einer Anfrage über diese Statue, daß sie »in den Uffizien von Florenz, den Magazinen der Galerie und den ihm bekannten Privatsammlungen von Florenz nicht vorhanden sei. Es bleibe darum freilich nicht ausgeschlossen, daß sie früher dort vorhanden war, doch könne er nicht den geringsten Anhalt zu ihrer Wiederauffindung geben«. Einstweilen muß also diese Statue außer Rechnung bleiben.

23) zu S. 470. Absolut ausgeschlossen kann man den Demeternamen für eine mit dem Füllhorn versehene Statue wegen gewisser athenischer und smyrnaeer Münzen nicht nennen, von denen im VI. Capitel gehandelt ist (oben S. 501, 505). In Monumenten anderer Gattungen ist eine sichere, oder auch nur wahrscheinliche Demeter mit dem Füllhornattribute bisher nicht bekannt, am wenigsten in statuarischer Ausführung. Denn wenn schon viele von den Füllhörnern, mit denen sich massenhafte Statuen — man sehe nur Clarac, Mus. de sculpt. III. pl. 449 ff. — ausgestattet finden, von sehr zweifelhafter Echtheit sind, so ist die Anwendbarkeit des Demeternamens

auf auch nur eine dieser Statuen oder derjenigen, bei denen das Füllhorn echt ist, im höchsten Grade problematisch und dieser Name erscheint als den Statuen, welche Gerhard, Über den Bilderkreis v. Eleusis II. (Ges. akad. Abhh. II.) S. 398 Anm. 109 als »Ceresbilder« anführt (Mattei. Clar. 434. 786. A.; Pembroke das. 438. 786. C.; Carlisle das. 438. B. 823. B.), nach reiner Willkür beigelegt. Richtiger als in seiner neuern Schrift hatte Gerhard schon in seinem Prodromus mytholog. Kunsterklärung (1828) S. 90 Anm. 131 das Füllhorn für Demeterdarstellungen als unwahrscheinlich bezeichnet und dasselbe auf Bilder der Tyche beschränkt, hinzufügend, er glaube es sei, um eine Unterscheidung mehr zu begründen, das Füllhorn für Demeter vermieden worden.

24) zu S. 473. In Betreff solcher Statuen, welche, bei Clarac abgebildet, auch noch von anderer Seite neuerdings für Demeter in Anspruch genommen worden sind, vergleiche für die petersburger pl. 431. 779, welche Gerhard, Üb. den Bilderkreis v. Eleusis II. Anm. 161 als Demeter betrachtet, Guédéonow, Ermit. Imp., Musée des sculptures, St. Pétersb. 1865 p. 43 No. 162: »Adorante restaurée en Céres« etc. Alles was sie als Demeter erscheinen läßt, ist modern. — In Beziehung auf die Statue in der Villa Borghese (7. camera No. 8) bei Clarac pl. 433. 787, welche Gerhard a. a. O. Anm. 162 (das Citat: Clarac 101. 781 ist, wie sehr viele andere in diesen Abhandlungen, auch im Wiederabdruck in den Ges. Abhh., falsch) unter den Darstellungen der »schreitenden Demeter« aufzählt, sagt schon Clarac im Text Vol. III. p. 127 mit Recht, daß sie irrthümlich als Demeter ergänzt sei. Antik ist an ihr nur die Gewandung in bigio morato, Alles, was sie zur Demeter macht, gehört der Restauration in Stucco an. Man kann also von dieser widerwärtigen Figur einfach absehn. — In Anm. 173 nennt Gerhard eine kleine Anzahl Statuen, bei denen eine »Rolle« als Attribut der Demeter betrachtet wird; er selbst sagt, daß auch in den Fällen, wo sich dies Attribut »angelehnt an den Körper der Statuen« finde, dasselbe »strenger Prüfung« bedürftig sei. Bei einer solchen wird sich kein einziges der von Gerhard erwähnten Beispiele als haltbar erweisen, was hier im Einzelnen nachzuweisen wirklich nicht der Mühe werth ist. — Über die Terracottastatuette im britischen Museum pl. 437. 759 A. irrt Clarac, wenn er dieselbe im Text als nicht restaurirt bezeichnet; Kopf und Vorderarme sind vielmehr modern und der Demetername mithin durch Nichts gerechtfertigt; vergl. Taylor-Combe, A description of anc. terracottas in the brit. Mus. p. 39 zu pl. 78. — Die in der Beschreibung Roms III. III. S. 405 erwähnte angebliche Demeterstatue auf dem 2. Treppenabsatze des Palastes Braschi (jetzt Ministero dell' Interno) ist zum allergrößten Theile, jedenfalls in allen den Stücken modern, auf welche die Benennung sich allein stützen kann. Echt ist an ihr wohl nur der obere Theil des Torso. — Über die von Verschiedenen verschieden benannte capitolinische Statue Clarac pl. 417. 727, welche E. Braun in s. Ruinen u. Museen Roms S. 207 und in s. Vorschule der Kunstmythol. S. 17 zu Taf. 27 mit großer Bestimmtheit als Demeter angesprochen hat, muß ich auf das oben S. 222 in Anmerk. 66 Gesagte zurückverweisen, von dem ich Nichts zurücknehmen kann; das am meisten Charakteristische dieser sehr bemerkenswerthen Statue ist das bakchisch Üppige. — Endlich hat Newton für die von ihm innerhalb des Temenos der Demeter und Kora in Knidos gefundene, in seinen Discoveries at Halicarnassus etc. pl. 56 abgebildete Statue einer alten Frau p. 399 sq. den Namen der Demeter, insbesondere einer Δημήτηρ Ἀχαία für möglich gehalten und hierin die Zustimmung Försters, Der Raub u. d. Rückkehr der Persephone S. 248 f. gefunden, während Heuzé in den Monuments grecs publ. par l'association pour l'encouragement des études grecques en France Heft 3 (1874) nicht allein p. 10 f. ebenfalls dieser Annahme beitritt, sondern noch ungleich weiter, ja p. 10 mit Note 2 (vergl. p. 8 sq.) so weit geht, die s. g. Praefica oder Hekabe des capitolinischen Museums (Mus. Cap. III. tab. 62) und sogar garstige Karrikaturen alter schwangerer Weiber, von der Art wie sie Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1865 pl. 6 fig. 6, 1869 pl. 3 fig. 11, natürlich als solche publicirt hat, für Darstellungen der Demeter in ihrem déguisement und ihrer colère des arkadischen Mythus zu erklären, in welchem die Schwangerschaft mit der Entstellung und dem Zorne der Göttin Hand in Hand gehe. Dergleichen, so beredt es vorgetragen werden mag, bedarf keiner Widerlegung. Newton selbst verkennt die hier, und zwar hier allein vorliegende fundamentale Abweichung von jedem uns bekannten Demetertypus nicht, wie dies Förster zu thun scheint, wenn er sich gleichwohl einerseits auf den schon mehrfach berührten Ausspruch des Clemens von Alexandrien (Prompt. I. p. 50 Pott.), Demeter werde ἀπὸ τῆς συμφορᾶς erkannt, andererseits auf die Grammatikererklärung beruft,

Demeter Achaia habe ihren Beinamen von ἄχος, um den Demeternamen für diese Statue »of an elderly woman wasted with sorrow« möglich zu finden, so würde dabei das am meisten Hervorstechende, das höhere Alter nämlich, in welchem die angebliche Göttin dargestellt ist, von ihm wie von Förster übersehn sein. Wenn Newton aber, um dies hohe Alter bei Demeter zu motiviren, die Verse 101 ff. des homerischen Demeterhymnus anzieht, in welchem die Göttin erscheint: γρηΐ παλαιγενέϊ ἐναλίγκιος κτλ., so ist dabei wieder nicht beachtet, daß es sich hier um eine von der Göttin angenommene, entstellende Gestalt handelt, und daß die Darstellung einer solchen in einem statuarischen Einzelbild einer Gottheit eben so unerhört wie, aus Gründen, welche zu sehr auf der flachen Hand liegen, um sie auszusprechen, undenkbar ist. Daß aber nicht ein äußerliches Moment des Fundes uns gleichwohl zu der Annahme einer solchen Abenteuerlichkeit nöthigt, geht aus Newtons Text hervor, in welchem die Zusammengehörigkeit der Statue mit der Basis mit einer Dedicationsinschrift an Demeter, Kora und die Götter um diese (pl. 89 No. 21), in deren Nähe sie gefunden wurde, als durchaus zweifelhaft erscheint. Ob die Statue, welche in der Abbildung durchaus porträthaft erscheint, während Förster aus einer Mittheilung Brunns berichtet, die Publication gebe den Charakter des Kopfes nicht ganz wieder, eine Demeterpriesterin darstelle, wie Newton in zweiter Linie annimmt, mag dahinstehn; mit der Göttin selbst hat sie gewiß Nichts zu thun. — Über die aus Eleusis stammende kolossale Halbfigur in Cambridge, welche noch Welcker, Griech. Götterl. II. S. 470, wie Frühere, als ein Bild der Demeter betrachtete, genügt es jetzt, auf Gerhard a. a. O. S. 408 Anm. 198 und auf die von ihm angeführten Gelehrten zu verweisen.

25) zu S. 473. Als Vorarbeit oder wenigstens als eine Sammlung des Materials in größtmöglicher Ausdehnung, wenn auch mit sehr zweifelhafter kritischer Sichtung, und zwar nicht allein für die statuarischen Darstellungen, sondern für alle auf Kora-Persephone bezüglichen oder bezogenen Monumente sind hier hauptsächlich nur die Anmerkungen zu Gerhards zweiter Abhandlung über den Bilderkreis von Eleusis, Ges. akad. Abhandlungen II. S. 400 ff. zu nennen.

26) zu S. 473. Vergl. besonders die genannte Abhandlung über den Bilderkreis v. Eleusis, in welcher in den Anmerkungen 163—173 alle wirklichen, vermutheten und angeblichen Attribute der Demeter aufgezählt, in Anm. 176 die selteneren Attribute hinzugefügt werden, ohne daß irgendwo der Hund auftauchte. Dasselbe gilt von Gerhards Griech. Mythologie, in welcher bei Demeter (s. §. 420 besonders Anm. 1) von dem Hunde keine Rede ist, während im Register der Hund für Aphrodite, Apollon, Artemis, Asklepios, Dionysos, Hekate, Helios, Herakles, Mithras als »symbolisch« gilt, aber auch hier nicht für Demeter. Auch in Prellers Demeter und Persephone und in desselben Gelehrten Griech. Mythologie sowie in Welckers Griech. Götterlehre findet sich Nichts dergleichen und endlich hat auch Stephani in den Comptes-rendus etc. in deren Jahrgängen nicht selten von Hunden und von deren Beziehungen zu verschiedenen mythischen Personen die Rede ist, eben so wenig eine Beziehung des Hundes zu Demeter angenommen. Wenn aber Panofka in der Archaeolog. Zeitung von 1848 S. 298 in einer Gargiulo'schen Terracotta Demeter und Kora auf einem von zwei Hunden gezogenen Wagen hat erkennen wollen, so fragt sich erstens, ob diese Deutung irgendwie haltbar ist, und zweitens, sollte dies der Fall sein, ob das Hundegespann sich nicht eher auf Hekate-Kora, als auf Demeter bezieht.

27) zu S. 484. Abzulehnen ist aus diesem Kreise ausdrücklich die Statue No. 94 im Braccio nuovo des Vatican, welche E. Braun sowohl in s. Ruinen und Museen Roms S. 245 No. 12 wie auch in s. Vorschule der Kunstmythologie zu Taf. 32 (= Clarac pl. 432. 783: Cérès) mit ziemlicher Bestimmtheit als Kora in Anspruch nimmt. Der mit Ähren bekränzte Kopf ist nicht, wie Braun behauptet, »zwar von dem Körper getrennt gewesen, aber zugehörig«, sondern er ist, obgleich ihn auch Clarac für antik, wenngleich aufgesetzt hält, nebst dem ganzen rechten und dem linken Arme vom Ellenbogen an einfach modern, wie mir, eigene Notizen bestätigend, auch Hr. Dr. Schreiber (d. d. 2. Mai 77) meldet. Die Ergänzung der Arme ist bei Clarac richtig angegeben. Ob es sich bei der Figur um eine »Spes« handelt oder nicht, kann dahingestellt bleiben, mit Kora hat sie schwerlich Etwas zu thun.

28) zu S. 486. Wenn Gerhard, Üb. den Bilderkreis von Eleusis (Ges. akad. Abhh. II.) S 411 Anm. 211 auch mit Beziehung auf den hier in Rede stehenden schwebenden Knaben an den »Luftschritt des Iakchos« erinnert, welchen er a. a. O. S. 347 Anm. 65 und in seiner Abhandlung über die Anthesterien (a. a. O. S. 221) Anm. 190 »nachgewiesen« habe, so beschränkt sich dieser Nachweis darauf, daß bei Aristoph. Ran. vs. 324 Iakchos als tanzend vorkommt,

womit ein »Luftschritt« eben so wenig erwiesen ist, wie mit der Abstammung des Iakchos von Aura bei Nonnos, womit also auch das, was hier dargestellt ist, in keiner Weise erklärt wird. Irrig wird übrigens a. a. O. Anm. 145 nur der vermutheten Kora, d. h. der rechts sitzenden Figur, ein Schleier beigelegt, welcher vielmehr bei beiden Göttinnen ganz gleich und deutlich gebildet ist. Das Thier neben der vermutheten Kora erscheint nach der Abbildung vermöge seiner Ohren, seines langen Schwanzes und der Bildung seiner Füße weit eher als ein Hund denn als ein Reh und könnte somit möglicherweise ein Analogon zu dem Hunde bei der oben S. 473 f. mit Anm. 26 besprochenen vaticanischen Statuette darbieten, wenn die Erklärung der gesammten Terracotta sicherer wäre, als sie es ist. — Die »Thesmophoriengöttinnen von Praeneste, Marmorgruppe im Keller des Palazzo Baronale zu Palestrina«, abgeb. bei Gerhard, Antike Bildwerke Taf. III. No. 4 (vergl. Üb. den Bilderkreis v. Eleusis, Ges. akad. Abhh. S. 390 Anm. 144) werden hier am besten ganz aus dem Spiele zu lassen sein.

29) zu S. 487. Gerhard, Über den Bilderkreis v. Eleusis I., Ges. akad. Abhh. II. S. 347 f. Anm. 73 redet zwar im Allgemeinen von Monumenten, in denen Iakchos und Eros als geflügelte, mit bakchischen Attributen ausgestattete Knabengestalten einander zum Verwechseln ähnlich sehn, allein das. S. 412 Anm. 214 weiß auch er keine anderen Monumente anzuführen, in welchen Iakchos geflügelt »vorausgesetzt« werde, als 1) die kertscher Thonfigur, um welche es sich im Text handelt, und 2) die »dreifache Marmorherme der Villa Albani«, publicirt von E. Braun, Antike Marmorwerke Dekade II. Taf. 2, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 341. Über die kertscher Thonfigur ist im Texte das Nöthige gesagt; was aber die sogenannte »Herme« in der Villa Albani anlangt, in welcher auch Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O. ohne Anstoß den geflügelten Iakchos angenommen hat, genügt es, auf das höchst bestimmte und eingehende Zeugniß Stephanis im Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 41 in der Note 4 der ersten Spalte zu verweisen, nach welchem es sich hier um ein Pasticcio handelt, welches elensinisch-dionysischem Kreise nur durch die Hand des Restaurators angehört, so daß man daher mit Stephani nur sagen kann: »par conséquent il n'y a nulle raison de rapporter aucun de ces fragments à Iacchos«. Die von Gerhard (a. a. O. Anm. 73) angeführte Münze von Calatia (abgeb. bei dems. Antike Bildwerke Taf. CCCXI. 24) soll nach diesem selbst in dem auf einem Löwen reitenden Flügelknaben nicht etwa den geflügelten Iakchos darstellen, sondern in dessen Gegenüberstellung mit einem Göttinnenkopfe mit Fackel nur die Verwandtschaft des Eros mit Iakchos beweisen, die auf sich beruhen möge, da sie unter keinen Umständen für die Beflügelung des Iakchos geltend gemacht werden kann. Über den pariser Cameo endlich, in dem Gerhard (a. a. O. Anm. 220 c.) den von Eileithyia der Kora in den Schoß gelegten, neugeborenen, geflügelten Iakchos erkennen will, abgeb. das. Taf. 5 = Ges. akad. Abhh. Taf. LXXX. No. 3 und in Lenormants Nouv. gal. mythol. pl. 52 No. 4 wage ich nach diesen Abbildungen allein kein Urteil abzugeben, nur muß ich sagen, daß mir nach den Zeichnungen die angebliche Beflügelung des Kindes sehr zweifelhaft erscheint, ohne daß ich zu sagen wüßte, was der hinter demselben emporragende, eine, in den Abbildungen allerdings flügelartig gestaltete Gegenstand bedeuten möge. Soviel wird auf jeden Fall einleuchten, daß dies eine, in seiner Deutung höchst problematische Kunstwerk nicht ausreicht, für eine Beflügelung des Iakchos zu beweisen, oder uns zu berechtigen, dieselbe in anderen, ebenfalls in ihrer Deutung problematischen Kunstwerken »vorauszusetzen«.

30) zu S. 488. Die meisten der Gründe, welche im Texte gegen die Benennung der kertscher Terracottagruppe als Demeter und Kora geltend gemacht worden sind, fallen weg bei einer solchen, welche Heuzé in den Mon. grecs publ. par l'assoc. pour l'encouragement des études grecques en France Heft 3 (1874) pl. 1. A. publicirt hat, und wenngleich der Epheukranz, welchen die links stehende Figur trägt, nicht für Kora beweisen kann (s. S. 489 Note 1.), so kann man dennoch die Wahrscheinlichkeit anerkennen, daß in der That in dieser Gruppe Demeter und Kora gemeint seien. Noch größer ist diese Wahrscheinlichkeit bei einer aus Korinth stammenden Terracottagruppe, welche ders. Heuzé a. a. O. im 5. Hefte (1876) auf pl. I publicirt und p. 4 sqq. eingehend besprochen hat. Der leidige Umstand, daß mir diese Publication erst bei der Druckcorrectur des Textes zugänglich geworden ist, hat die Aufnahme dieser Gruppe in den Text unmöglich gemacht und so soll hier nur ergänzungsweise bemerkt werden, daß, während die Demeter in derselben tief verhüllt wie immer und mit dem als Schleier über den Kopf gezogenen Gewande dargestellt ist, Kora, deren Kopf mit dem Kekryphalos bedeckt ist und welche in der Rechten

einen Apfel hält, vielleicht jene halbe Entblößung des Oberkörpers zeigt, an der wir nach den im Texte S. 488 angeführten Parallelen keinen Anstoß nehmen können, vielleicht auch, wie Heuzé p. 4 meint darthun zu können, mit einem ganz dünnen Untergewande bekleidet war, von welchem Farbespuren übrig geblieben sein sollen.

31) zu S. 494. Eben so wenig wird wohl Heuzé, wenn er in den Monuments grecs publ. par l'association pour l'encouragement des études grecques en France Heft 3 (1874) p. 5 sqq. eine ganze Folge jener anmuthigen Terracottafiguren verschleierter Frauen und Mädchen, welche aus den tanagraeischen Gräbern in so überraschender Fülle hervorgegangen sind, und deren er auf pl. 1 einige hübsche Proben veröffentlicht, auf Demeter bezieht, bei vielen Anderen Überzeugung bewirken, wie er dies sehr wohl selbst empfunden hat, so beredt und scheinbar systematisch er seine These zu verfechten weiß. Hier ausführlich widerlegend auf dieselbe einzugehn, würde viel zu weit führen und wird auch, meiner Überzeugung nach, kaum nöthig sein. In dem 5. Hefte (1876) gesteht H. p. 3 selbst zu, daß er zu seiner Hypothese auch in Frankreich keine Zustimmung gefunden hat.

ZUM SIEBENTEN CAPITEL.

32) zu S. 510. Ausdrücklich abgelehnt werden muß aus diesem Kreise das Relief in Venedig bei Valentinelli, Catalogo dei marmi scolpiti del Museo archeologico della Marciana in Venezia No. 225, welches nach der Inschrift ΤΕΡΕΝΤΙΑ ΠΑΡΑΜΟΝΗ ΙΕΡΕΙΑ ΔΗΜΗΤΡΟΣ ΘΕΣΜΟΦΟΡΟΥ darstellen soll, und zwar die Priesterin im Costüm der Göttin. Die ausdrückliche Ablehnung ist deswegen nöthig, weil Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 37 Note 1 ein ziemlich bedeutendes Gewicht auf dies Relief legt, welches er selbst geprüft zu haben angiebt (que j'ai examiné moi-même). Allein schon Valentinelli hat den Verdacht einer Fälschung gegen dies Stück ausgesprochen, und Conze in der Archaeolog. Zeitung von 1872 (XXX) S. 88 nennt dasselbe »sicher ganz und gar eine Fälschung«. Und zwar ohne Zweifel mit Recht, wie ich aus eigener Prüfung des Originals und einer vor mir liegenden Photographie bestätigen kann.

33) zu S. 513. Im Allgemeinen haben die Verf. des Laterankatalogs (Benndorf u. Schöne, D. ant. Bildww. des lateran. Mus.) S. 237 über dies eigenthümliche Monument gesagt, was sich verständigerweise über dasselbe sagen läßt, ohne auch ihrerseits zu einem positiven Resultate zu gelangen. Daß an keine dramatische Verbindung der vier Brustbilder, also an keine Darstellung der Zurückführung Koras zu denken sei, sondern nur an eine Cultusverbindung, wird jetzt wohl allgemein zugestanden werden. Aber nicht allein der Grund dieser Verbindung ist dunkel, sondern auch die den Göttern außer dem Hermes zu gebenden Namen sind ungewiß. Der männliche Gott zwischen den beiden Göttinnen wird allgemein für Pluton-Hades gehalten und man schwankt nur, ob man die Göttin zu seiner Linken (r. v. Besch.) mit der Fackel in der Linken und dem Ährenbüschel in der dem Gott auf die Schulter gelegten Rechten Demeter oder Kora, die Göttin auf der andern Seite Kora-Proserpina oder eine Hora nennen soll. Für eine Verbindung von Hades-Pluton mit beiden Göttinnen würden sich, wenn man hier an griechische Ideen denken darf, auf griechischem Boden einige, wenn auch nicht grade schlagende Analogien nachweisen lassen, so in der schon oben S. 412 erwähnten Gruppe alter Xoana im Tempel der Demeter Mysia zwischen Mykenae und Argos Pausan. 2. 18. 3, so weiter in der von Newton, Discoveries at Halicarnassus etc. pl. 89. 14. p. 405 publicirten knidischen Inschrift, welche Demeter, Kora, Pluton Epimachos und Hermes zusammen nennt (denn schwerlich trennt Preller, Arch. Ztg. von 1861 S. 166, mit Recht den Namen Epimachos als den eines eigenen Gottes von Pluton), und so noch in einigen anderen von Gerhard in s. 1. Abhandlung über den Bilderkreis von Eleusis in den Anmerkungen 15 ff. (Ges. akad. Abhh. II. S. 337) gesammelten Verbindungen. Aber freilich ist die Berechtigung, bei diesem römischen Monument auf griechische Cultideen zu provociren, nicht nachgewiesen und gewiß schwer nachzuweisen. Andererseits muß man die Möglichkeit offen halten, daß der Gott zwischen den Göttinnen, dessen Züge, wenn auch von mürrischem Ausdruck, auch nach den Verff. des Laterankatalogs an Juppiter erinnern, in der That nicht Hades-Pluton, sondern Juppiter sein solle, der sich in der traulichen Verbindung mit Demeter (Ceres) leichter verstehn lassen würde, als jener, während die Beigesellung einer mit Blüthen und

Früchten ausgestatteten Proserpina zu diesem Paar, in dem Sinne der sommerlichen Vereinigung der Kora mit den olympischen Göttern sich auch wohl rechtfertigen lassen dürfte. Hermes könnte dabei immerhin auf die Anodos der Kora hinweisen. Doch muß man gestehn, daß dies Alles ungewiß und sehr schwankend ist. Aber grade deswegen habe ich geglaubt, das merkwürdige Monument nicht von einer erneuten und genauen Publication im Atlas ausschließen zu sollen, da wenigstens darüber wohl kein Zweifel sein wird, daß es dem in diesem Hefte behandelten demetreïschen Kreise angehört.

ZUM ACHTEN CAPITEL.

34) zu S. 522. Ausgeschlossen bleiben mußten hier die von Helbig a. a. O. unter No. 1399 und 1405 verzeichneten Bilder, in welchen Demeter nach m. o. w. unsicheren Erklärungen von einigen Gelehrten erkannt worden ist. Am ersten könnte noch die mit zwei gesenkten Fackeln in den Händen dastehende Figur in No. 1399 für Demeter gelten; allein selbst wenn man sie als diese anerkennen will, könnte bei ihrer starken Zerstörung besten Falls ein Zeugniß für das Attribut zweier Fackeln damit gewonnen werden, ein um so weniger bedeutsameres, da sich die Situation, in welcher sich die Göttin befand, nicht mehr feststellen läßt, man also auch nicht sagen kann, ob ihr die zwei Fackeln als Attribut an sich oder mit Beziehung auf das Suchen der Kora gegeben sind, welche letztere Situation hier Avellino im Bull. arch. Napol. V. p. 33 und R. Rochette im Journal des savants von 1852 p. 70 erkennen zu dürfen meinten. In dem Bilde No. 1405 hat die Deutung Gerhards und Panofkas (s. Helbig S. 228), auf der allein der Demetername für eine der hier dargestellten Figuren beruht, nicht die allermindeste Wahrscheinlichkeit.

ZUM NEUNTEN CAPITEL.

35) zu S. 530. Das früheste Verzeichniß von Triptolemosmonumenten, insbesondere von Vasenbildern ist von Gerhard in seinen Auserl. Vasenbildern I. S. 217 ff. aufgestellt worden; diesem folgte das ziemlich stark bereicherte von Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 82 sqq., welches, durch Nachträge im Compte-rendu etc. pour l'année 1862 p. 32 u. 58 und pour l'année 1873 S. 115 Anm. 1 ergänzt, hauptsächlich deswegen zu keiner durchgreifenden und übersichtlichen Anordnung der Monumente gelangt, weil es, obwohl die schwarzfigurigen von den rothfigurigen Vasen scheidend, für beide eine museographische Folge (Rußland, Italien, Wien, Deutschland, Holland, England, endlich Vasen unbekannten Besitzes) aufstellt, in welcher natürlich die Stilarten und die Darstellungsgruppen durch einander laufen. Den Vasengemälden aber folgen bei Stephani (1859 p. 85 sqq.) die geschnittenen Steine, die Münzen und endlich »vermischte Monumente« (monuments divers) in größerer Anzahl, als sie sonst bisher verzeichnet worden sind. An seine eigene ältere Arbeit und an Stephanis Verzeichniß knüpfte dann Gerhard in s. Abhandl. üb. den Bilderkreis von Eleusis II. Beilage A. an, um ein erweitertes Verzeichniß von »Triptolemos auf Vasenbildern« zu liefern, welches wesentlich systematisch gehalten und von dem in manchen Punkten Strube in s. Studien über den Bilderkreis v. Eleusis, Leipz. 1870, Cap. 1 S. 5 ff. abhängig ist, obwohl diesem das Verdienst der ersten wirklich durchgreifenden, systematischen Anordnung der Triptolemosvasen, welches im Text anerkannt worden ist, hiermit nicht im Geringsten geschmälert oder bekritelt werden soll. Das Maß der Übereinstimmung des im Texte gegebenen Verzeichnisses mit früheren läßt sich aus den Noten genau controliren, die Gründe der Abweichungen sind aus dem Texte selbst ersichtlich. Ausgeschlossen blieben von der im Texte gegebenen Behandlung die nur aus Katalogen bekannten Vasenbilder (bei Stephani, Compte-rendu 1859 p. 85 No. 39—42), so interessante Einzelheiten sie nach den Beschreibungen bieten mochten. Wer auf diesen Gebieten ernstlich gearbeitet hat, wird ermessen können, wie sehr gering der Verlaß auf fremde Meinungen ist, also die Beschränkung auf das wirklich Controlirbare hoffentlich billigen.

36) zu S. 536. Allerdings bezeichnet diese Erscheinung Hermes nicht so unzweideutig, daß kein Zweifel an seiner Benennung übrig bleiben könnte, denn auch sein Kerykeion hat er zum größten Theil unter seiner die ganze linke Körperhälfte bedeckenden großen Chlamys geborgen, so daß nur »ein Stab« sichtbar bleibt, wenn nicht, was anzunehmen schwerlich fern liegt, die Vase, deren Aufbewahrungsort unbekannt ist, hier gebrochen und so das bezeichnende obere Ende des Kerykeion verloren ist. Denn daß dieses in der unter der Chlamys geborgenen Hand des Trägers ruhen sollte, ist unwahrscheinlich, weil ohne Parallele. Durch die schon erwähnte Chlamys, den zurückgeworfenen Petasos, das die Haare umgebende Band, endlich die Endromiden ist übrigens Hermes hinreichend charakterisirt, da die Beflügelung seiner Sohlen oder Stiefel vielfach in Vasenbildern ausgelassen ist. Zu den nicht besser, zum Theil sogar noch weniger genau charakterisirten Hermesfiguren, welche in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1871 S. 106 f. Anm. c. besprochen und von Stephani im Compte-rendu etc. pour les années 1870/1 S. 183 wenigstens bedingungsweise anerkannt sind, kommt noch diejenige auf der S. 597 ff. näher besprochenen Kathodosvase Atlas Taf. XVII. No. 26, welche auch von Anderen als Hermes verstanden worden ist. Vergl. Stephani, Ann. dell' Inst. von 1866 p. 311 sq. Je mehr aber, wie im Texte bemerkt, hier auch die ganze Situation für Hermes spricht, desto mehr bietet diese Vase ein neues Beispiel zu den schon früher zusammengestellten, in denen Hermes bei mangelhafter Charakteristik erkannt werden muß.

37) zu S. 544. Erst während der Correctur des 35. Bogens geht mir die neue (3.) Ausgabe des II. Theiles der Denkm. d. a. Kunst von Wieseler zu, aus dessen Besprechung des Vasenbildes III. 17 (S. 539) in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 111 ich mit Freude constatire, daß Wieseler die von Kora gegen Triptolemos erhobene Perlenschnur, obgleich er diese als für einen Heros wie Triptolemos nicht passend findet und daher lieber eine geknotete Wollbinde »voraussetzen« möchte, obgleich eine solche nicht wohl zu erkennen ist, in der Hauptsache eben so auffaßt, wie ich es gethan habe und mit dem von Kora in III. 21 gehaltenen Kranze, der von ihr in IV. 39 erhobenen weißen Binde in Parallele stellt.

38) zu S. 545. Auf Wieselers Besprechung der hier in Frage kommenden Vase (Denkm. d. a. Kunst II.[3] No. 110, S. 146 ff.), auf welche ich im Texte aus dem in Anm. 37 angegebenen Grunde nicht mehr Rücksicht nehmen konnte, hätte dies auch in Betreff der Benennung der weiblichen Figuren außer Demeter und Hekate hauptsächlich nur im ablehnenden Sinne geschehn können, denn, so gewiß durch die Vasenbilder No. 51 und 53 (S. 561) bewiesen wird, daß Aphrodite bei der Aussendung des Triptolemos anwesend sein könne, und so wohl dies zu verstehn ist, so wenig Wahrscheinlichkeit hat Wieselers Annahme, daß sie auch in der Vase 48 anwesend und in der Figur mit dem Scepter unmittelbar hinter dem Wagen des Triptolemos zu erkennen sei, während Kora in der von mir mit Strube und Stephani als Artemis Phosphoros bezeichneten Figur erkannt werden soll. Koras Platz ist derjenige in erster Reihe, hinter dem Wagen des Triptolemos, und man sieht nicht ein, mit welchem Recht und in welcher Absicht Aphrodite sich hier vorgedrängt und Kora in den Hintergrund geschoben haben sollte. Und daß Kora, welche freilich auch eine und zwei Fackeln halten kann, wie Wieseler betont, so gut wie Demeter und in einem und demselben Bilde mit ihr mit dem Scepter ausgestattet sein kann, ist S. 521 nachgewiesen. Daß Wieseler jetzt (S. 148) in der bärtigen Figur mit dem Füllhorn ebenfalls den Agathos Daimon anerkennt, den er auch in dem megarischen Votivrelief, das er (Abhh. der k. Ges. d. Wiss. XX.) edirt hat, erkennt, während er früher (s. S. 550 Note f.) mit Bestimmtheit Pluton-Hades angenommen hatte, kann nur zur Verstärkung der Wahrscheinlichkeit dienen, daß diese Figur nun richtig benannt worden sei. — Wenn endlich Wieseler im Eingange seiner Besprechung dieses Vasengemäldes (S. 146) das Eingießen der Sponde durch Demeter, welche auch hier den Mittelpunkt der Handlung bildet und als solche (»Libation«) von Müller erkannt war, durch die Worte, Demeter gieße den Wein in Triptolemos' Schale: »vielmehr zum Abschiedstrunk, mit welchem man eine Libation verbunden zu denken hat« (ähnlich zu No. 111 S. 149), so könnte es auf einen Streit um Worte hinauszulaufen scheinen, wenn ich erkläre, daß ich an der Sponde als Hauptsache, so wie dies S. 536 dargestellt worden ist, festhalten zu sollen glaube, will aber dies dennoch nicht versäumen.

39) zu S. 557. Brunn hat (Suppl. S. 13) selbst ausgesprochen, daß die Zeugnisse, nach denen Triptolemos ein Sohn der Muse Polymnia sein soll (s. S. 557 Note b.), sowie andere Musengenealogien in letzter Instanz auf »jene Gattung religiös-dogmatischer Poesie« zurückgehn, »die

wir mit einem allgemeinen Ausdruck als die orphische zu bezeichnen pflegen«. Wenngleich er nun gewiß nicht mit Unrecht sagt, daß grade in der Triptolemossage vielfache Anknüpfungspunkte für die Entwickelung und Umbildung im Sinne eben jener Poesie vorhanden waren und dabei an die Bedeutung des Triptolemos als Gesetzgeber (Preller, Demeter u. Pers. S. 290 und 391) und daran erinnert, daß er wie bei Platon (Apol. p. 41. A.) so auch in einem späten Vasengemälde (Mon. dell' Inst. VIII. tav. 9) als einer der drei Unterweltsrichter erscheint, so wird er, denke ich, doch damit einverstanden sein, daß man bei dem Dunkel, welches über der Genealogie des Triptolemos von Polymnia und entweder Keleos oder Cheimarros lagert, sich erst dann zum Behufe der Erklärung eines Vasenbildes an diese immerhin in ihrem Ursprunge noch nicht zu voller Klarheit gelangte Tradition zu wenden Ursach hat, wenn in der That keine andere, aus lebendigerer Poesie geschöpfte Erklärung möglich ist, und daß es sein sehr Bedenkliches hat, Einflüsse jener orphisch genannten religiös-dogmatischen Poesie auf die Vasenmalerei anzunehmen, wo diese nicht ganz offenkundig vorliegen. Daß die Unterweltsvasen, deren eine, oben angeführte, Triptolemos (mit Namensbeischrift) als Todtenrichter zeigt, und die hier in Frage kommenden Vasenbilder auf verschiedenem Boden erwachsen sind, wird Brunn wohl kaum bestreiten und ich hoffe, ihn zu überzeugen, daß, so sehr die Strube'sche Vermuthung über die fragliche Person ernste Beachtung verdient, wir dennoch ohne Hilfe der orphischen Poesie das Vasengemälde zu erklären vermögen, was wohl unbestreitbar wünschenswerth ist.

40) zu S. 576. Bekanntlich hat Brunn in den Sitzungsberichten d. k. bayr. Akad. v. 1875 I. S. 327 ff. die antike Echtheit des berühmten braunschweiger Onyxgefäßes, gegen welche bisher kein Zweifel laut geworden war, bestritten, während W. Gebhard in der Archaeolog. Zeitung desselben Jahres (XXXIII) S. 128 ff. eine Entgegnung gegen Brunn versucht hat. Es kann mir um so weniger einfallen, mich ausführlich in die hiermit aufgeworfene Streitfrage einzulassen, als einerseits die Vertretung seiner Behauptung billig Brunn selbst überlassen bleibt, der ja wohl noch ein Mal auf die Sache zurückkommen wird, und als andererseits Gebhard, welcher behauptet, man könne über die Echtheit oder Unechtheit des braunschweiger Onyx schlechterdings nicht urteilen, ohne das Original zu kennen, dies auch gegen mich geltend machen kann, da auch ich, wie Brunn, nur die Gnauth'sche Zeichnung im »Kunsthandwerk« I. S. 83 f. und einen Gypsabguß kenne. Ich muß mich daher auf wenige Bemerkungen beschränken. Vorweg aber glaube ich ein Argument Gebhards erwähnen zu müssen, welches derselbe am Schlusse seines Aufsatzes vorträgt und das, wenn G. mit seiner Behauptung in demselben Recht hätte, allerdings in der zwingendsten Weise den antiken Ursprung des Gefäßes erweisen würde. Er behauptet nämlich, daß die Goldfassung, mit welcher das Gefäß bei seinem ersten Bekanntwerden 1630 in Mantua versehn war und welche erst 1830 entfernt worden ist, »den spät-gothischen Charakter etwa des XIV. Jahrhunderts« zeige. Wenn das richtig wäre, so wäre damit Alles entschieden; denn darüber kann kein Zweifel sein, daß die Fassung später sei, als das ihretwegen durch Einschleifungen und Durchbohrungen beschädigte Gefäß und eben so wenig kann es Jemand einfallen, zu läugnen, daß, wenn die Fassung aus dem XIV. Jahrhundert stammt, das Gefäß antik sein müsse, da seit den Zeiten der spätern Antike bis zum XIV. Jahrhundert so nicht gearbeitet worden sein kann, wie die Figuren des Gefäßes gearbeitet sind. Nun aber kann nicht allein ich Nichts von spätgothischem Stil in der Goldfassung entdecken, vielmehr nur Formen und Ornamente, welche der späten Renaissance, d. h. dem Ausgange des XVI. Jahrhunderts angehören, so ganz besonders das Motiv der arabeskenartigen Blumenranke an den beiden Reifen, welche das Gefäß umfassen, und die mit diesem Motiv zusammengehenden Verbindungen von Henkel und Ausguß, sondern diese meine Ansichten sind mir von mehren auf diesem Gebiete mehr als ich competenten Autoritäten vollkommen bestätigt worden. Stammt aber die Goldfassung nicht aus dem XIV., sondern aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts, so bleibt die von Brunn aufgestellte Ansicht, das Gefäß selbst stamme aus dem XVI. Jahrhundert, vollkommen möglich, da wir ja die Schicksale des Gefäßes vor 1630 nicht kennen, also auch das Motiv, welches zur Anbringung der Goldfassung Veranlassung gegeben hat, so wenig nachweisen können, wie den Urheber dieser immerhin barbarischen Maßregel. — Was aber die weiteren von Gebhard gegen Brunn vorgetragenen Argumente anlangt, so zerfallen sie in solche, welche sich auf die von Brunn als nicht antik angefochtenen Formen, und in solche, welche sich auf den von Brunn als unerklärbar bezeichneten Gegenstand beziehn. Von den ersteren sehe ich hier um so mehr ab, als grade bei ihnen die G.'sche Behauptung, man könne nur nach Autopsie des Originals urteilen, zumeist in Frage

kommt, und will nur erklären, daß mir Brunn von Gebhard auf nicht eben vielen Punkten widerlegt scheinen will. Was aber den Gegenstand anlangt, möchte es verwegen erscheinen, wenn man sagt: weil bisher keine genügende Erklärung möglich gewesen ist (und dem ist im vollsten Maße so), kann das Gefäß nicht antik sein; denn ohne Zweifel giebt es antike Kunstwerke, welche eben so wenig sicher und befriedigend erklärt sind wie das braunschweiger Gefäß. Allein wenn Gebhard sagt: ein solcher Schluß sei um so unzulässiger, wo es sich um den Cultus der Demeter und des Triptolemos handele, der des Räthselhaften noch sehr Vieles biete, so muß man ihm ganz direct widersprechen. Es giebt, und dies Resultat wird doch wohl aus dem IX. Capitel dieses Buches hervorgehn, kaum einen Bilderkreis, welcher durchsichtiger und klarer verständlich wäre, als der auf Demeter und Triptolemos bezügliche. Und wenn sich die Erklärer des braunschweiger Gefäßes, unter denen, wie Brunn mit Recht bemerkt hat, kein eigentlicher Archaeologe von Ruf befindet, hinter »die Eleusinien« oder »die eleusinischen Mysterien« flüchten, bei denen, grade weil sie Mysterien sind, es uns nicht wundern dürfe, wenn ihre künstlerische Darstellung uns mysteriös vorkomme und von uns nicht zu erklären sei, so möchten doch wohl die gesammten Studien der letzten Jahre gezeigt haben, wie es sich mit den früher massenhaft angenommenen »Mysterienbildern« eigentlich verhält und wie wenig mysteriös die wenigen wirklich vorhandenen sind. Vergl. Cap. XI. Von den in Beziehung auf das Gegenständliche im Einzelnen gegen Brunn gemachten Bemerkungen Gebhards vermag ich kaum eine einzige als stichhaltig anzuerkennen, und ich kann in Betreff des Ganzen vorläufig zu keinem andern Resultat gelangen, als zu dem in der Hauptsache auch Brunn gelangt ist, nämlich, daß es sich um einen Renaissancecento von einzelnen antiken Reminiscenzen und Entlehnungen aus der Antike handelt, welche sinnlos zusammengetragen und in manchen Einzelheiten mißverstanden sind. Für die vier Frauen zur Rechten hat Brunn dies schon näher nachgewiesen; in der Gruppe auf dem Schlangenwagen nebst der Figur über den Schlangen und der Tellus vor denselben liegt es nahe, an eine mißverstandene und willkürlich abgewandelte Darstellung der πλάνη Δήμητρος zu denken, der Art, wie sie uns in den Sarkophagreliefen des Koraraubes, besonders z. B. dem aachener (No. 20 S. 620) verbunden mit dem florentiner (No. 5 S. 608) begegnet. Daß der Verfertiger an Demeter und Triptolemos gedacht habe, soll nicht bestritten werden; aber wie wenig Analogie sich zu seiner Darstellung in der Antike findet, hat Brunn S. 331, der auf diesem Punkt am wenigsten von Gebhard widerlegt ist, nachgewiesen.

41) zu S. 586. Zu streichen sein wird aus diesem Kreise der Carneol unbekannten Besitzes, von dem bei Cades, Große Abdrucksamml. III. No. 22 ein Abdruck ist, und den Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 86 unter No. 50, vergl. p. 104, hierher bezogen hat, abgeb. mit einigen Ungenauigkeiten (vergl. Stephani a. a. O. p. 86 Note 1) in Gerhards Ant. Bildwerken Taf. 311 No. 13. Bei Gerhard, Prodromus S. 84, wie bei Stephani gilt der hier auf dem Schlangenwagen stehende Mann für Triptolemos, und Stephani hält den neben den Schlangen mit einem Scepter stehenden zweiten Mann für Keleos, von dem er annimmt, er überreiche jenem im Augenblicke der Abfahrt, »wie es scheine«, Ähren. Allein einmal sind in dem Gegenstand, um dessen Überreichung und Annahme es sich zwischen den beiden Männern handelt, Ähren sicher nicht zu erkennen, und ferner würde es auch gänzlich ohne alle Analogie sein, ja wohl außerhalb aller Möglichkeit liegen, daß solche Ähren dem Triptolemos durch Keleos, anstatt durch Demeter oder etwa Kora überreicht werden. Dazu kommt aber ferner, daß der angebliche Triptolemos ein in der Gerhard'schen Abbildung nicht genau wiedergegebenes Füllhorn auf der linken Schulter, mit der Hand gehalten trägt, denn »un récipient quelconque avec du grain«, wie Stephani a. a. O. p. 97 Note 4 dies angebliche »attribut indistinct, qu'on voit sur le dos de Triptolème« nennt, ist sicher nicht zu erkennen, wohl aber ein ganz deutliches Füllhorn. Ein solches, bei Triptolemos eben so unerhört wie die Ährenübergabe durch Keleos, dürfte jeden Gedanken an den Erstern ausschließen und die Erklärung etwa auf Plutos hinleiten, von dem jedoch andererseits ein Fahren auf dem Schlangenwagen bisher wenigstens noch nicht bekannt ist. Möge man das Gemmenbild aber auch erklären wie immer es sei, unter den Triptolemosmonumenten wird sich dasselbe, wenigstens in dem Sinn, in welchem dies bisher versucht worden ist, schwerlich halten lassen.

42) zu S. 587. Der Wagen, auf welchem Triptolemos sitzt, zeigt nämlich hier in der Mitte der Axe, zwischen den Füßen des Heros ein Rad, eine Erscheinung, welche Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1859 p. 85 sq. Note 2 für unmöglich erklärt und welche er als das

Werk eines halbgelehrten Fälschers auf die Stelle in Hygin. Poet. astron. II. 14 zurückgeführt hat, wo man in dem überlieferten Text — auf den allein es ankommt, während auf dessen Verderbtheit und etwaige Verbesserung gar kein Gewicht fällt — in Betreff des Triptolemos liest: »qui primus omnium una rota dicitur usus, ne cursu moraretur«. Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst II.³ No. 113 d. S. 155 nennt diese Vermuthung, daß das Rad in dem vorliegenden Stein aus der Stelle des Verfassers der Astronomica herrühre, »schon an sich eine gewagte«, wofür er indessen Gründe nicht angiebt und glaubt, die (NB. antike!) Möglichkeit eines Gefährtes wie das hier dargestellte durch »die modernen sogenannten Velocipeden« beweisen zu können, »zumal da es sich um ein Gefährte handelt, welches auch durch die Flügel und die Schlangen getragen und im Gleichgewicht gehalten wird«. Ob er damit Andere überzeugen wird, weiß ich nicht; von mir muß ich bekennen, daß ich diese Art von Beweisführung nicht für bündig zu halten vermag und nach wie vor glaube, daß Stephani Recht hat.

ZUM ZEHNTEN CAPITEL.

43) zu S. 597. Über die Identität oder Nichtidentität des »Hamilton'schen Fragments« und der »Hope'schen Vase« gehn die Meinungen auseinander, vergl. Förster S. 243 No. 5 mit der Litteratur in Note 1. Die Übereinstimmung der beiden Zeichnungen bei Tischbein und bei Millingen an den im Text angef. Orten ist, soweit die Darstellung in dem Fragment erhalten ist, so wunderbar groß, daß es kaum möglich ist, nicht an die Identität zu glauben. Denn die kleinen Differenzen, welche Förster a. a. O. hervorhebt und für die Annahme der Nichtidentität geltend macht, lassen sich überaus leicht auf kleine Ungenauigkeiten der Tischbein'schen Publication in der Wiedergabe des Originals, ja auf absichtliche Abweichungen (»Verschönerungen«) zurückführen, wie dergleichen bekanntlich sehr viele in dem Tischbein'schen Werke und in anderen Vasenwerken jener Periode nachgewiesen werden können. So z. B. daß an dem schwebenden Eros beide Beine sichtbar und die Pferdefüße etwas anders gesetzt sind, während es eine Ungenauigkeit (wenn nicht auch eine »Verschönerung«) sein kann, daß Hades einen deutlichen Lorbeerkranz trägt und dagegen Demeter (b. Förster Hekate) ganz ungeschmückten Hauptes ist. Nur ein einziger Grund kann davon abhalten, sich bestimmt für die Identität auszusprechen, nämlich, daß, während in dem Texte zu Tischbeins Tafel ausdrücklich bemerkt wird, daß es sich um ein Fragment handele, der vorsichtige und gewissenhafte Millingen im Texte seiner Anc. uned. Mon. von keinerlei Ergänzungen an der von ihm edirten Hope'schen »Vase« redet. Und doch zeigt die Abbildung bei Millingen über diejenige bei Tischbein hinaus außer kleineren Dingen und außer der durch die auch bei Tischbein vor den Pferden schwebende Fackel gewissermaßen verbürgten Hekate (bei Förster Alekto) den Hermes und die mit dem Kranze fliegende Taube, welche letztere namentlich dem Ergänzer auf die Rechnung zu setzen mißlich ist. Sehr merkwürdig ist Millingens eigene Äußerung a. a. O. p. 44: »A part of this elegant composition is engraved in the collection of Sir W. Hamilton, published by Tischbein. Wether it was from the present vase, or from a fragment that offered a repetition of the subject cannot be assertained. In the former case it seemes difficult to assign a reason for the omission of the other parts, without which the subject is perfectly unintelligible«. Daß diese Zweifel seltsam genug klingen, da Millingen in Tischbeins Text die positive Aussage über das Fragment lesen konnte, muß man gestehn. Sollte er wirklich diesen Text nicht angesehn haben? Dann wäre auch noch einiges Andere gegenüber einer geschickten Ergänzung möglich. Auch darf nicht verschwiegen werden, daß die bei Millingen pl. A. gegebene Abbildung der Hopeschen Vase einigermaßen danach aussieht, als wäre hier ein Fragment zu einem ganzen Gefäße gemacht, dessen Form keine ganz genaue antike Analogie hat.

44) zu S. 607. Die früheste Sammlung der auf den Koraraub bezüglichen Sarkophagreliefe ist diejenige, welche 1818 Welcker in seiner Zeitschrift f. Gesch. u. Ausl. a. Kunst S. 1 ff. gemacht hat, besonders werthvoll dadurch, daß hier von vielen Reliefen die genauen Beschreibungen Zoëgas mitgetheilt sind. Seine damals 31 Stück umfassende Liste ergänzte W. in den Ann. dell' Inst. von 1832, V. p. 144 sqq. um 6 weitere Stücke. Welckern folgte Gerhard zunächst in den Abhandlungen der berl. Akad. v. J. 1864 S. 395 ff., Üb. den Bilderkreis von Eleusis III.

Beilage B., wieder abgedruckt in s. Ges. akad. Abhh. II. S. 466 ff., mit wenigen und nicht wesentlichen Berichtigungen. Die Liste umfaßt 41 Nummern. Beide Listen, die Welcker'sche und die Gerhard'sche, folgen einer museographischen Ordnung, welche nicht blos wegen mancher Versetzung der Stücke aus einer Sammlung in die andere allerlei Unzuträglichkeiten mit sich bringt, sondern offenbar keine rechte Übersicht über die Composition und ihre verschiedenen Variationen zuläßt. Diesen Übelständen hat die systematische Zusammenstellung bei Förster abgeholfen, welche ohne Zweifel für die Zukunft die Grundlage der Forschungen auf diesem Gebiete abgeben wird.

45) zu S. 650. Von verschiedenen Seiten sind gewisse Terracotten aus verschiedenen Gegenden Griechenlands, welche am Boden knieende und hockende Frauen darstellen, so oder so in den Kreis der Kunstmythologie der Demeter und Kora gezogen worden. So heißt eine solche Figur bei Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 64 S. 45: »Demeter am Stein Anakletra, den Erdboden mit der Hand schlagend, um ihre Tochter emporzurufen«; ganz derselbe Typus mit unwesentlichen Abweichungen: Gazette archéol. II. (1875) pl. 8 bei Léon Fivel das. p. 22 sqq.: »Perséphoné ceuillant les fleurs« und ganz besonders hat Heuzé in den Monum. grecs publ. par l'associat. pour l'encouragement des études grecs en France, Heft 5 (1876) p. 9 sqq. für die »ceuilleuses de fleurs et les joueuses d'osselets«, deren er drei auf pl. 2 hat abbilden lassen, mythologische Bedeutung in Anspruch genommen und nicht verfehlt, unter diesen Figuren auch Kora in der Anthologie zu erkennen. Es ist nicht dieses Ortes, auf die Frage über die griechische Genrebildnerei, ihre Grenzen, ihr Alter, ihren Zusammenhang mit der Idealbildnerei oder ihren Gegensatz zu dieser einzugehn; sehr viel Wahres sagt in Beziehung hierauf im Anschluß an die hier in Rede stehenden Figuren Heydemann in seinem so eben publicirten zweiten hallischen Winckelmannsprogramm: Die Knöchelspielerin im Palazzo Colonna in Rom, womit dessen Aufsatz: Heroisirte Genrebilder auf bemalten Vasen in den Commentationes philologicae in honorem Th. Mommseni conscriptae zu verbinden ist. Ich kann, ohne zu verkennen, daß das hier in Rede stehende Motiv auch für mythologische Gestalten verwendet worden ist, wie das allein schon die Arne auf den Münzen von Kierion (Heydemann, Die Knöchelspielerin S. 16) zeigt, in keiner der bisher publicirten Terracotten kniender und hockender Frauen mythologische Figuren, also auch weder Demeter noch Kora erkennen oder anerkennen und muß mich daher begnügen, sie hiermit aus diesem Kreise abzulehnen.

